

Den sansende betrakter

et hermeneutisk perspektiv på betrakterrollen i

Sørfinnset skole/ the nord land

Kine Simonsen

Masteroppgave i kunsthistorie

Veileder Bente Larsen

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo våren 2012

Kunsten er spørsmålet, du finner det ut selv. Kunsten er personen, den som spør og den som svarer.¹

¹ Sitat hentet fra en av fortolkerne i Tino Sehgal's utstilling på Kunstnernes Hus (29.01 – 6.03. 2011, Oslo), intervju gjort av *Nasjonalgalleriet*, NRK, 21.02.2011.

Forord

Først og fremst vil jeg takke min veileder Bente Larsen for all din tålmodighet, faglige veiledning, og for at du gjennom forelesningene i *KUN4000 Estetikkens historie*, viste meg estetikkens tiltrekkende verden. I møtet med kunsten føler jeg meg, levende. Jeg føler også en stor takknemmelighet til *Sørfinnset skole/ the nord land*, et verk som har utfordret meg til det ytterste. Og sist men ikke minst, takk *Kjetil* for din bunnløse støtte og tilstedeværelse.

Kine Simonsen

Oslo, januar 2012

Innholdsfortegnelse

Forord	5
Innholdsfortegnelse	7
Innledning	9
 Kapittel 1. I Dialog med kunstverket – Hans – Georg Gadammers hermeneutiske kunsterfaring	 12
1.1 <i>Wahreit und Methode</i> - forståelsens fenomen	12
1.2 Det hermeneutiske møtet – erfaring og erkjennelse i fortolkningshorisonten ... 14	
1.3 Spill – sanselig erfaring som bevegelse	20
1.4 <i>Gebilde</i> – kunstverkets ontologi i kunsterfaringen	24
1.5 Kunsterfaringens temporalitet	28
1.6 Spill mellom nærvær og fremvisning i den estetiske erfaringen	31
1.7 Kunstverkets sannhetskrav – Gadammers kritikk av den estetiske erfaringen ... 36	
1.8 Relasjonell estetikk – (mellom) menneskelige relasjoner og kunstverkets sosial materielle form	38
 Kapittel 2. Verket og erfaringen – <i>Sørfinnset skole/ the nord land</i>	 44
2.1 Lokalitet, langsiktige og flyktige relasjoner – kunstverket som en prosess i nærmiljøet	44
2.2 Deltagelse og hverdagsliv – møtetilstander i kunsterfaringen	55
 Kapittel 3. Refleksjoner omkring nærvær	 61
3.1 Nærvær og avstand i samhandlingen – det relasjonelle kunstverkets hermeneutiske karakter	61
 Litteraturliste	 66

Innledning

Denne mastergradsavhandlingen er en hermeneutisk undersøkelse av betrakterrollen i et relasjonelt kunstverk, hvor betrakteren er deltagende og i samhandling med de andre betrakterne, skaper av verket. Verket for undersøkelsen er *Sørfinnset skole/ the nord land*, et prosessuelt kunstprosjekt i Nordland fylkeskommunes offentlige kunstsatsning, *Kunstneriske Forstyrrelser (KF)*. Den generelle resepsjonen av de relasjonelle kunstverkene har, og er fortsatt den relasjonelle estetikkens marxistiske tilnærming slik den er formulert i Nicolas Bourriauds bok *Esthétique relationnelle* (1998). Sentralt i den relasjonelle estetikken står forståelsen av verket som et intersubjektivt møte, der betrakternes samhandling med hverandre skaper relasjoner som står som et alternativ til samfunnet. Jeg ønsker å argumentere for en hermeneutisk lesning av det relasjonelle verket, hvor jeg gjennom min egen deltagelse i *Sørfinnset skole/ the nord land* vil undersøke hvordan betrakterrollen utfolder seg i anskuelser av et verk hvor publikum som betraktere inndras i verket.

Kilder, teoretisk valg, tidligere forskning, og oppgavens oppbygging

Høsten 2008 deltok jeg på en forelesning om samisk samtidskunst ved Universitetet i Tromsø. Der foreleste Geir Tore Holm om sitt kunstnerskap, og deriblant fortalte han om et kunstprosjekt i bygda Sørfinnset, nærmere bestemt i Gildeskål kommune, Nordland. Dette var et kunstprosjekt som han og Søsja Jørgensen har holdt på med siden 2002. Prosjektet er *Sørfinnset skole/ the nord land*, og som nevnt innledningsvis, et prosessuelt kunstprosjekt som legger til rette for samhandling mellom betrakterne gjennom intersubjektive møter. Sommeren 2010, i perioden 19. - 22. juli, deltok jeg i *Sørfinnset skole/ the nord land*, og bodde på skolen, som fungerer som prosjektets ”base”. Primerkilden for oppgavens undersøkelse er min egen erfaring av verket, og hva jeg gjorde i løpet av de tre hele dagene. Oppgavens teoretiske utgangspunkt er hermeneutikken. Hermeneutikken beskriver fortolkningen som en prosessuell erfaring, hvor betrakteren må ta utgangspunkt i seg selv og sitt eget erfaringsgrunnlag. Den hermeneutiske filosofi er slik den utfolder seg hos Hans – Georg Gadamer, en dyptgående refleksjon over menneskets tilstedeværelse i verden, og hvordan vi empatisk forstår våre omgivelser, i det vi møter andre mennesker så vel som møtet med kunsten. Når det gjelder

tidligere forskning og avhandlinger, så er det opp igjennom årene kommet en del bidrag i forhold til den relasjonelle estetikken. Og i forhold til verket er det utgitt en doktorgradsavhandling i 2009, *Mobile Homes – Perspectives on Situatedness and De – Situatedness in Contemporary Performative Practice and Theory* (UIO). Her utgjør *Sørfinnset skole/ the nord land* sammen med thailandske *The Land Foundation* hovedmateriale i avhandlingen som undersøker prosjektene i forhold til en problematikk omkring økologi, identitet osv. Mitt bidrag til forskningen omkring det relasjonelle verket, vil være å bidra til, om muligens, noen nye perspektiver på betrakterrollen i det relasjonelle kunstverket.

Oppgaven er delt inn i 3 kapitler. Kapittel 1 vil ta for seg oppgavens teoretiske tilnærming, der hoveddelen utgjør Hans- Georg Gadammers hermeneutikk, både hans filosofi om forståelsen, fortolkningen og hans ontologiske kunsterfaring vil bli undersøkt her. Men det vil også være andre estetisk - teoretiske tilnærminger til, herunder Martin Seels *Erscheinung* begrep, om hvordan verkets tilsynekomst åpner opp for en særegen nærværserfaring i møtet med verket, og tillater at betrakteren erfarer seg selv på en ny og annerledes måte. Og til slutt vil det være et avsnitt om den relasjonelle estetikken slik den er formulert hos Nicolas Bourriaud, og påfølgende Claire Bishops kritikk av den relasjonelle estetikken så vel som det relasjonelle kunstverket, i artikkelen *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004). Her vil jeg særskilt konsentrere meg om det antagonisme begrepet hun fremlegger. Kapittel 2 utgjør verksbeskrivelsen. I det første avsnittet blir *Sørfinnset skole/ the nord land* satt i en kunsthistorisk kontekst, der jeg redegjør for den konteksten som ble satt av *KF*, og på hvilken måte *Sørfinnset skole/ the nord land*, et langsiktig kunstprosjekt har fungert som et prosessuelt kunstverk i nærmiljøet. Her inkorporeres også verkets kronologiske historie. I det andre avsnittet beskriver jeg min egen erfaring av deltagelsen i verket, hva jeg så, følte, erfarte og gjorde. Det siste og avsluttende kapitlet, vil som et oppsummerende kapittel inneholde refleksjoner rundt betrakterrollen i det relasjonelle kunstverket. Her går jeg inn og diskuterer enkelte deler ved min egen erfaring, i forhold til hermeneutikk og relasjonell estetik. Sentralt her er betrakterens følelse av samhandlingen i verket, og refleksjoner omkring nærvær, avstand og fellesskap i kunsterfaringen. Jeg vil også argumentere for at den relasjonelle estetikken ikke er en dekkende estetisk- teoretisk tilnærming til å forstå betrakterens deltagelse i et relasjonelt kunstverk, dvs. hva det er som skjer i samhandlingen så vel som i betrakterens møte med verket. I stedet foreslår jeg hermeneutikkens forståelse av kunsterfaringen som et performativt møte mellom verk og betrakter, der verket skapes i kunsterfaringen.

Kapittel 1. I dialog med kunstverket –

Hans - Georg Gadamer's hermeneutiske kunsterfaring

1.1 *Wahreit und Methode* – forståelsens fenomen

I 1960 publiserte Hans Georg Gadamer det som betegnes som hans hovedverk, *Wahreit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutikk*. Her står forståelsen av forståelsen sentralt, det vil si hvordan vi som fortolkere, bærer med oss vår historisitet, kultur og fordommer inn i det møtet – dialogen med det vi søker å forstå. Det er en refleksjon over de erkjennelser og de sannheter som oppstår i denne dialogen, og følgende den erfaringen som vi tilegner oss. I innledningen til *Wahreit und Methode* redegjør Gadamer for sin kritikk mot den naturvitenskaplige metodens overtagelse av de humanistiske – og samfunnsvitenskaplige fagene.

Hermeneutikkens problem overskrider dermed allerede i sitt historiske opphav de grensene som er satt av den moderne vitenskapens metodebegrep. Forståelse og utlegning av tekster er ikke bare et vitenskaplig anliggende, men tilhører åpenbart menneskets verdenserfaring som sådan. Det hermeneutiske fenomenet [...] dreier seg ikke om en forståelsesmetode som skal gjøre tekster til en gjenstand for vitenskaplig erkjennelse på lik linje med de øvrige erfaringsgjenstandene. Her dreier det seg primært slett ikke om å konstruere en sikker erkjennelse som tilfredsstiller vitenskapens metodeideal – men like fullt dreier det seg også her om erkjennelse og sannhet. Når vi forstår overleveringen, forstår vi ikke bare tekster, men tilegner oss innsikt og erkjenner sannheter. Men hva slags erkjennelse og hvilken sannhet?²

Forståelsens fenomen kan altså ikke være en del av den vitenskapelige metodens erfaringsområde fordi den ikke stiller noe krav om universalitet slik som for eksempel naturvitenskapens metodikk gjør. Det er ingen endelig sannhet som man søker å finne gjennom empiriske undersøkelser, eller fastslå fenomener som opptrer regelmessig. Det er også dette Gadamer kritiserer åndsvitenskapene for, bruken av naturvitenskaplige metoder i de vitenskaplige fagene som omhandler selve mennesket og menneskets væren.³ Den naturvitenskaplige logikk kan ikke brukes på samme måte i «human - og samfunnsvitenskapene» som hos seg selv, fordi menneskets dialog med omverden ikke kan forklares, bli kategorisert og ”målt” slik som den naturvitenskaplige metodikk forlanger. I

² Hans- Georg Gadamer, *Sannhet og metode – grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (1960), oversatt av Lars Holm Hansen (Oslo: Pax Forlag, 2010), 21.

³ Ibid., 22, 29-30

stedet fordrer Gadamer en undersøkelse av «hva som skjer i slike møter», i vår dialog med omverdenen, «og hva som muliggjør at de finner sted». ⁴

Gadamers utgangspunkt er mennesket som forstående vesen i verden, og fordi værensspørsmålet er sentralt i det hermeneutiske spill, blir hans hermeneutikk ontologisk. ⁵ Det man i hermeneutikken ønsker å finne ut av, er hvordan man som menneske kan forstå, og hva det er som skjer i forståelsen. Det er altså knyttet opp til den menneskelige væren, og hvordan vi erfarer og oppnår erkjennelser og sannheter i forståelsen. ⁶ Det er snakk om en sannhetserfaring «som overskrider den vitenskaplige metodikkens kontrollområde overalt hvor den møter oss». ⁷

Gadamer ønsker å utvikle et sannhets – og erkjennelsesbegrep gjennom kunsten og kunsterfaringen i de hermeneutiske undersøkelsene som blir utført i *Wahreit und Methode*, fordi det er i kunsterfaringen at man opplever denne form for sannhetserfaring. Men det er ikke en søken etter en absolutt eller endelig sannhet, fordi den finnes ikke ifølge hermeneutikken. ⁸ Sannheten er tvert imot, «det som kommer til syne, det som åpenbarer seg, det som kommer fram når det går et lys opp for oss». ⁹ Gadamer begrunner dette performative sannhetsbegrepet i forståelsens fenomen. Forståelsens fenomen er svært kompleks, og mulighetene som oppstår i det møtet med det vi søker å forstå er mange. Når vi søker å forstå, går vi inn i en dialog. Det dialogiske momentet i hermeneutikken er svært viktig fordi vi åpner oss opp for det objektet vi søker å forstå, gjennom dialogen. Vi skal ikke projisere våre egne meninger på objektet, men vi skal heller ikke la oss styre av objektet. Det skjer en horisontsammensmeltning, der vi bringer vår egen horisont med oss i møtet med objektet. Dette møtet kan skje i form av en samtale med et annet menneske, lesning av en tekst, og møte med et kunstverk, blant annet. Når vi møter et kunstverk, i det øyeblikket vi møter og tolker verket, endrer vi vårt perspektiv. Og vi går ut av møtet med potensielt nye erkjennelser og sannheter. Dette skjer også når vi møter det samme kunstverket på nytt, slik at forståelsen blir en uendelig prosess, der det kontinuerlig oppstår nye erkjennelser. Derfor mener Gadamer at det ikke kan eksistere noe slikt som en korrekt tolkning, og en endelig sannhet. Men selv om dialogen er temporær fordi den er betinget av et her og nå, er forståelsen enfatisk historisk i den forstand at vi til enhver tid tar utgangspunkt i vår egen tidsbundne eksistens og

⁴ Espen Schanning, *Innledning*, i, Hans- Georg Gadamer, *Sannhet og metode – grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (1960), oversatt av Lar Holm Hansen (Oslo: Pax Forlag) 10.

⁵ Sissel Lægrend, og Skorgen, Torgeir (red.), *Hermeneutikken – en innføring*. (Spartacus, 2001), 220-222.

⁶ Gadamer, *Sannhet og metode*, 21-22, 29-30.

⁷ Gadamer, *Sannhet og metode*, 21.

⁸ Ibid., 25.

⁹ Schaanning, *Innledning*, 12.

historiske utgangspunkt. Vi som mennesker kan ikke anskue noe objektivt, det vil si en anskuelse som ikke forholder seg til vårt eget individuelle og historiske utgangspunkt. Vår forståelse kjennetegnes tvert i mot av at vår væren er «Dasein», det vil si at vi erfarer oss selv «som kastet ut i tiden og i verden». Dermed står vi *alltid* i et engasjert forhold til vår eksistens i tiden, og slik forstått, tar forståelsen og fortolkningen alltid utgangspunkt i oss selv. Vi bringer med oss vår individuelle og historisk spesifikke ballast inn i møtet med det vi søker å forstå.¹⁰ Her rehabiliterer Gadamer begrepet om fordommer og dens produktive implikasjoner.

Enhver forståelse må skje ut fra det erfaringsgrunnlaget man til enhver tid besitter. Det er med andre ord ens forråd av innsikter, erfaringer, og opplevelser, oppfatninger – kort sagt fordommer – man må benytte seg av vist man vil forstå noe. Uten fordommer, ingen forståelse; og jo flere fordommer, desto større forståelse [...] De er de som muliggjør sannhetserfaringer¹¹

Fordommer er altså de erfaringene, erkjennelsene og den kunnskapen vi har om det vi skal gå i dialog med. Disse forhåndskunnskapene danner vår forutsetning for å kunne fortolke og forstå, og utgjør en svært viktig del i den hermeneutiske sirkel, og det hermeneutiske møtet.

1.2 Det hermeneutiske møtet - erfaring og erkjennelse i fortolkningshorisonten

Gadamer tar utgangspunkt i den hermeneutiske sirkel i forklaringen av den hermeneutiske erfaringen. Den hermeneutiske sirkel betegner *forståelsens forstruktur*, det vil si at når vi ønsker å forstå et objekt som har mening, har vi noen forhåndskunnskaper om det vi søker å forstå, vi har en viss forståelse av "helheten" som de forskjellige bestanddelene hører hjemme i. Dette kan tydelig eksemplifiseres i arbeidet med en tekst.¹² Når vi begynner å jobbe med teksten, med fortolkningen, har vi en forståelse av hvordan den skal se ut i sin helhet. Denne viten om tekstens helhet gjør at vi ser enkelthetene i lys av helheten, og motsatt. Helheten sees også i lys av enkelthetene.

Den som vil forstå en tekst, fullbyrder alltid et utkast. Han fremkaster en helhetlig mening i det øyeblikket en første mening viser seg i teksten. En slik første mening viser seg på sin side bare fordi

¹⁰ Lægheid, Skorgen, *Hermeneutikken – en innføring*, 220-227.

¹¹ Espen Schanning, *Innledning*, i *Sannhet og metode*, 12-13.

¹² I *Sannhet og metode* referer Gadamer i stor grad til begrepene *tekst*, *kunstverk*, *verk* og *språk* når han snakker om objektet for forståelse. Dermed kommer jeg til å bruke disse begrepene slik som det faller seg naturlig.

man allerede leser teksten med visse forventninger til en bestemt mening. Å forstå det som står i teksten innebærer å utarbeide et slikt første utkast, som riktignok alltid blir revidert i lys av hva man finner ut når man trenger lenger inn i meningen.¹³

Det er dermed et dialogisk forhold mellom helheten i det vi søker å forstå, altså sakens natur, meningen osv. og det vi allerede vet om det på forhånd. Forhåndskunnskapene våre blir dermed premissene for enhver fortolkning og forståelse. «Forståelsen realiserer imidlertid først sin egentlige mulighet når den anvender ikke- tilfeldige foroppfatninger».¹⁴ Det vil si de forhåndskunnskaper som vi får bekreftet i forståelses – og fortolkningsprosessen, de som vi bringer med oss videre. Men selv om de vilkårlige (tilfeldige) forhåndskunnskapene kan lede oss bort fra meningen, er de ikke negative i den forstand, fordi de gjør oss mer bevisst på hva som er selve meningen i det vi søker å forstå. Meningen fremtrer enda tydeligere for oss, vi ser at disse forhåndskunnskapene ikke passer inn, eller er feilaktige på en eller annen måte. Forhåndskunnskapene kan ikke bli tatt for gitt, vi må «prøve» de med tanke på deres «legitimitet» i forhold til fortolkningen.¹⁵ Fortolkeren i hermeneutikken blir i stor grad bevisst på sin egen rolle som fortolker og hva hun bringer med seg inn i møtet med det hun ønsker å forstå. Hun entrer fortolkningshorisonten med en bevissthet om sine egne forhåndskunnskaper. Denne refleksjonen over seg selv, blir også en del av de erfaringene og de erkjennelsene som oppstår her. Bevisstheten på sitt eget utgangspunkt fører også til at hun kan åpne seg for den andres mening, verkets mening. «Det gjelder å bli klar over sin egen forutinntatthet, slik at teksten selv kan fremstå i sin annerledeshet og dermed få mulighet til å spille sin saklige sannhet ut mot ens egne foroppfatninger».¹⁶ Men selv om dette betinger åpenhet og dialog, er det ikke slik at vi skal la oss oppsluke av meningen til den andre, det er heller det faktum at ved å åpne opp for den andres mening, så åpner vi også opp for å forstå den andres oppfatning av helheten. Gjennom våre fordommer kan vi se annerledesheten i det vi søker å fortolke. Dermed blir det en horisontsammensmeltning der meninger utveksles og nye erfaringer og erkjennelser oppstår. Det temporære møtet blir like mye betinget av historisitet, altså fortid, som det er av nåtid. For selv om møtet er temporært av den enkle grunn at det er betinget av vår samtid, her og nå, er det også betinget av vår historiske ballast, vår forhåndskunnskap og *fordommer* om det vi søker å forstå.

Fordommer er i likhet med forhåndskunnskaper den allerede erkjente viten som vi bringer med oss inn i forståelsen. Gadamer tar utgangspunktet i det som har vært den

¹³ Gadamer, *Sannhet og metode*, 303-304.

¹⁴ Gadamer, *Sannhet og metode*, 304.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Gadamer, *Sannhet og metode*, 306.

allmenne oppfatningen av begrepet fordom siden opplysningstiden, det er et negativt ladet begrep som viser til en form for meninger og viten som ikke er fornuftsbasert, de er negative holdninger som ikke kan "kvalitetssikres" gjennom fornuften.¹⁷ For Gadamer er fordommer utelukkende positive og produktive. Det er en del det erfaringsgrunnlaget vi allerede har, og som vi «til enhver tid besitter». Det blir et redskap som vi aktivt bruker i vår omgang med og i verden, det «muliggjør sannhetserfaringer».¹⁸ Fordommen blir dermed uløselig knyttet til vår væren, og det historiske aspektet ved den menneskelige væren utgjør en grunnstein i Gadamers hermeneutikk.

Historien tilhører i virkeligheten ikke oss; vi tilhører historien. Lenge før vi forstår oss selv i en tilbakeskuende refleksjon, forstår vi oss selv på en selvsagt måte i familien, samfunnet og staten, det vil si der hvor vi lever. Fokuset på subjektiviteten gir et forvrengt speilbilde. Individets selvbesinnelse er bare en uregelmessighet i det historiske livets sluttete strømkrets. *Derfor utgjør den enkeltes fordommer, langt mer enn hans dommer, hans værens historiske virkelighet.*¹⁹

Vårt utgangspunkt for sannhetserfaring og meningsutveksling i det hermeneutiske møtet, blir da i første omgang betinget av at vi besitter en viss forhåndskunnskap om det vi ønsker å fortolke, og går inn i dialogen med en bevisst åpenhet. Dermed fremtoner meningsutvekslingen seg som en aktiv frem og tilbake bevegelse, der vi hele tiden opplever nye erkjennelser og erfaringer. Men det er ikke en kiasme og interrelasjon slik som i fenomenologien. I stedet, er den hermeneutiske horisontsammensmeltningen betinget av en bevissthet om at vi går inn i et møte, og gjennom fordommene blir det en bevissthet på oss selv som fortolkere, og avstanden mellom vår horisont og verkets horisont.²⁰ Gadamer setter også et bestemt kriterium for hvorvidt en forståelse er vellykket eller ikke. Forståelsen som en dynamisk bevegelse ser helheten i lys av enkelthetene og enkelthetene i lys av helheten. Disse operasjonene må være samstemte for at det skal kunne oppnås en riktig forståelse, for at forståelsen som en aktiv handling skal være vellykket.²¹ Men samtidig er det et fenomenologisk aspekt ved forståelsens sirkelbevegelse, fordi den viser at all mening har en ontologisk forankring i forventingen (forhåndskunnskap, fordommer) av mening. For at en mening skal tre frem, må det eksistere en viss forståelse av den (i sin helhet) på forhånd. Den hermeneutiske sirkelen for Gadamer beskriver her tydelig en aktiv prosess, som hele tiden er i

¹⁷ Gadamer, *Sannhet og metode*, 306 -314.

¹⁸ Espen Schanning, *Innledning*, i *Sannhet og metode*, 12-13.

¹⁹ Gadamer, *Sannhet og metode*, 314.

²⁰ Gerald L. Bruns, *Hermeneutics – Ancient and Modern* (London, New Haven: Yale University Press, 1992), 1-17.

²¹ Gadamer, *Sannhet og metode*, 329.

utvikling.²² Dermed har ikke sirkelen en formal natur, det finns ikke en sann hermeneutisk sirkel fordi i samspillet mellom verk og fortolker er det en stadig pågående utvikling og utveksling av enkelthetene, som bidrar til den endelige meningen og sannheten. «Forståelsens sirkel er altså overhodet ingen «metodisk» sirkel, men beskriver et ontologisk strukturmoment i forståelsen».²³

Det kommer tydelig frem at det er ikke et klart subjekt – objekt forhold i Gadammers tese om forståelsen. Oppmerksomheten settes heller på selve verket, og hvordan vi entrer et meningsrom i møtet med verket. Dette redegjør Gadamer grundig for i det første kapitlet i *Warheit und Methode*, spesielt i forhold til den estetiske erfaring, og hvordan den kun kan oppleves i dette rommet, i kunstverkets rom. Det er ikke subjektet som gjør en selvstendig refleksjon for så å projisere sine meninger på objektet. Erfaringene og erkjennelsene oppstår i felleskap med den andre, dvs. verket. Igjen er forforståelsen sentral for de mulighetsbetingelsene som oppstår i møtet.

Tilhørighetens betydning, det vil si det tradisjonsmomentet i den historiske – hermeneutiske virksomheten, oppfylles dermed gjennom de fordommene som grunnlegger og bærer fellesskapet. Hermeneutikken må ta utgangspunkt i at den som ønsker å forstå, står i forbindelse med den saken som kommer til uttrykk i overleveringen, og at han allerede har eller oppnår en tilknytning til den tradisjonen som overleveringen taler ut fra.²⁴

Den hermeneutiske forståelsens historiske forankring er meget kompleks og nyansene er mange. Og det ville være i strid med hermeneutikkens forståelse av fortolkningen som et performativt og prosessuelt møte mellom verk og fortolker, om denne teksten skulle redegjøre for, eller trekke fram, et sett med bestemte, og sågar *allmenngyldige* betingelser for hvordan en fortolkning i hermeneutikken skal fortone seg. Men ved å forstå forståelsens historisitet, får vi et særdeles viktig redskap for å kunne se «de betingelsene som forståelsen finner sted innenfor».²⁵

Sammen med fordommen rehabiliteres også *tradisjonen* som en viktig del av forståelsens forstruktur. Tradisjonen er en del av «den historiske måten å forholde seg på», det vil si at våre fordommer alltid står i et forhold til noen allerede eksisterende oppfatninger om det vi søker å forstå. Enhver tolkning finner sted i sin samtid, og forholder seg følgende til de

²² Jean Grondin, *The Pilosophy of Gadamer* (1999), oversatt av Kathryn Plant (Acumen Publishing Limited, 2003), 81-83.

²³ Gadamer, *Sannhet og metode*, 331.

²⁴ Gadamer, *Sannhet og metode*, 333.

²⁵ Gadamer, *Sannhet og metode*, 334.

faktorer som fremtrer på dette tidspunktet. Et eksempel er at i en fortolkning av et kunstverk, forholder vi oss til de diskursene og teoriene som er rådene på dette tidspunktet. Men selv om vi forholder oss til de samtidige fordommene, ser vi også verket og disse fordommene i relasjon til en allerede eksisterende tradisjon. Dette gjør vi uansett om vi ønsker å bryte med tradisjonen eller ikke. Vi setter det i et historisk forhold, uansett om vi beskriver et maleri av Caravaggio eller Bjarne Melgaard, om vi gjør en formanalyse eller setter det i en queer – diskurs. Fortolkningen vil alltid ha et historisk utgangspunkt *samtidig* som den har en temporær eksistens i møtet med verket, her og nå. Det dialogiske forholdet mellom fortid og nåtid fremtrer ganske tydelig her. Tidsavstanden og tradisjonen er produktive i den hermeneutiske forståelse fordi de viser seg som en del av en meningsskapende prosess, «det oppstår stadig nye forståelseskilder som åpenbarer uante meningshenvisninger».²⁶ Tidsavstanden bidrar til at den sanne meningen kan tre frem, men det er samtidig ikke en endelig sannhet slik som i Hegels dialektikk, tvert imot utvikler og fornyer sannheten seg i en uendelig prosess der de uvesentlige fordommene prøves bort og de fordommene som er av betydning for meningsutvekslingen og erkjennelsen av en potensiell sannhet, blir fremhevet.

Men det er ikke slik at vi objektivt kan fortolke det vi erkjenner i møtet med verket. Fortolkeren vil alltid ha en forståelse som «er betinget av» hennes «individuelle og historiske utgangspunkt», hun gjør enhver fortolkning ut fra seg selv og det historiske utgangspunktet hun besitter. Samtidig fører de erfaringene hun opplever i møtet med verket, til en hele tiden, utviklende forståelse av de sannhetsmulighetene som er tilstede. «Forståelsen blir derfor en uendelig prosess, en stadig tilbakevending til utgangspunktet, som hele tiden modifiseres i lys av nye erkjennelser».²⁷

Møtet med verket er situasjonsbetinget, det vil si at vi befinner oss i situasjon, der det faktisk skjer, og vi er en del av det som utspiller seg her. Den hermeneutiske situasjonen blir utviklet videre i *horisontsammensmeltningen*. «Horisonten er en synskrets som omfatter og omslutter alt det som er synlig fra et bestemt tidspunkt».²⁸ I hermeneutikken er den historiske horisonten knyttet til vår væren. Det vil si at horisonten utgjør vårt utgangspunkt for å forstå verden, det er spekteret av alle våre erkjennelser og erfaringer, vår viten og kunnskap som vi kontinuerlig opparbeider oss. Men det er ikke noe som er en naturlig del av oss fra fødselen, den historiske horisonten må bevisst opparbeides og utvikles, slik at vi kan se en direkte sammenheng mellom det som er oss nært og den større helheten. I en fortolkning vil

²⁶ Gadamer, *Sannhet og metode*, 337.

²⁷ Lægroid, Skorgen, *Hermeneutikken – en innføring*, 223.

²⁸ Gadamer, *Sannhet og metode*, 341.

fordommene utgjøre nåtidshorisonten, de er grunnlaget for hvor langt vi kan se (hvor mye vi vet) idet vi trer inn i møtet med verket. Men denne horisonten er hele tiden i bevegelse, fordi vi til stadighet prøver de fordommer som vi har, og nye erkjennelser oppstår. Det er ingen bestemte grenser som denne nåtidshorisonten møter, og heller ikke for en historisk horisont. «*Forståelsen er tvert imot alltid en prosess hvor slike angivelig selvstendige horisonter smelter sammen*».²⁹ I det vi møter det fremmede verket og dets horisont, endrer vi også vår egen forståelseshorisont, slik at det ikke kan snakkes om noen klare og definerbare grenser mellom vår horisont og verkets horisont. I stedet er møtet mellom verk og fortolker en performativ prosess, der fortolkeren går i dialog med verket, og åpner seg opp for verkets sannhetskrav.

Dette er det fundamentale utgangspunktet for den hermeneutiske tolkningen, for at vi i det hele tatt skal kunne erkjenne noe i verket, må vi være villig til å ta innover oss de sannhetskravene det fremlegger. Det betyr at vi også må ha en forståelse av våre egne fordommer, og vårt eget utgangspunkt for at vi i det hele tatt skal kunne klare å fortolke det fremmede. Møtet fordrer da i prinsippet en refleksjon over oss selv som «Dasein», vår engasjerte tilstedeværelse i verden. Dermed blir den hermeneutiske forståelsen alltid prosessuell, og *risikofyllt*. Den er risikofyllt fordi vi kan risikere at det andres sannhetskrav, og de erkjennelsene vi oppnår i møtet, rokker ved vårt eget verdensbildet, dvs. setter det på spill.³⁰ I likhet med kunsterfaringen, er forståelsen alltid uavsluttet, det vil alltid være en mulighet for å kunne møtet verket på nytt, Gadamer sier sågar at hver gang vi møter det samme kunstverket er det et nytt møte, der vi følgende oppnår nye erfaringer og erkjennelser. Det vil si at den hermeneutiske fortolkningen ikke er en gjenskapelse av en opprinnelig mening. «Forståelse er derfor aldri bare en reproduktiv virksomhet, men også alltid en produktiv virksomhet»³¹ Forståelsen blir derfor en performativ bevegelse lik *spillet*s bevegelse, det vil si at vi trer inn i verkets verden med den største innlevelse, og oppnår erkjennelser i *deltagelsen* i verkets spill.

²⁹ Gadamer, *Sannhet og metode*, 345.

³⁰ Hans- Georg Gadamer, "Tekst og fortolkning", i *Hermeneutisk lesebok*, red. av Sissel Lægrend, Skorgen, Tor (Oslo: Spartacus Forlag AS, 2001), 164-169.

³¹ Gadamer, *Sannhet og metode*, 335.

1.3 Spill – sanselig erfaring som bevegelse

På et nedlagt gammelt sykehus blir en gruppe mennesker guidet rundt av en sykepleier i bygningens utallige rom. Lyset er dunkelt, og på gulvet i gangene er det flekker av gammel inntørket kaffe. Det er også ansatte som går rundt omkring, noen på måfå og andre med en besluttet gang. Det føles ubekvemt. I det første rommet står det en gruppe sykepleiere og synger, omgitt av råtne epler og inntørket kaffe. I et annet rom står det en sykepleier og klipper håret på en dame, de er omgitt av mengder med avklippet hår. Igjen denne strenge lukten av gammel kaffe. Fylt med eimen av sykehus. Lyset blinker og en eller annen plass er det en radio som spiller musikk.³²

Scenarioet er fra *Messels Memorandum*, en steds spesifikk forestilling som foregikk på Lille Tøyen sykehjem i Oslo, 9. – 29. september 2010. I motsetning til et tradisjonelt teater-rom der mellomrommet mellom scene og publikum utgjør en grense mellom to sfærer, er det her ingen grenser mellom scene, skuespillere og publikum. Som publikum er vi omgitt av forskjellige hendelser, der nerven i stykket er sykehuset selv og arkitekten Messel som tegnet bygningen. Det er to- tre sykepleiere som leder omvisningen, de snakker til oss, gir beskjeder om hvor vi skal gå, hvor lenge vi skal være på hver enkelt plass og når vi kan gå å se på egenhånd. For hvert stoppested er det et lite scenario som utspiller seg, og vi får glimtvis innblikk i noe som har skjedd/ skjer på sykehuset. Her må publikum følge med på ”leken”, dvs. følge stykket slik som det utspiller seg. Noe annet vil føre til at stykket i verste fall blir oppløst.

Gadamer beskriver skuespillet og all kunst som en «play along with» situasjon, der betrakteren inndras i kunstverkets bevegelse. Denne bevegelsen er lik *spillet*s bevegelse, det vil si en fram – og - tilbake bevegelse som hele tiden foregår, slik som lysets spill og bølgenes spill som kontinuerlig fornyer seg selv i gjentagelsen. Spill kan sees overalt, i naturen, hos dyrene, og hos mennesker. Det kan være en vinden som glir over kornåkeren, katten som leker med et garnnøste eller barn som spiller fotball. Spillbevegelsen fremtrer som en selvbevegelse der formålet utelukkende er bevegelse *som* bevegelse. Den oppleves som uanstrengt og uten noe endelig mål, og med en intensitet som gir den spillende en mulighet til

³² Sekvens basert på min egen opplevelse som publikum i *Messels Memorandum*, 24.09.10.

å leve seg inn i spillet, til å tre inn i spillets verden, og la seg absorbere av det.³³ Den spillende lar seg henfalle i spillet og forlater sin subjektivitet for så å la seg spille ut, det er spillet som spiller. Det ligger i spillets natur at det erfares på denne måten, som en form for ”time out” i hverdagen. Men samtidig er spillet et naturlig værensaspekt ved alt levende fordi det har en form som *selvbevegelse*.

Whatever is alive has its source of movement within itself and has the form of self- movement. Now play appears as a self- movement that does not pursue any particular end or purpose so much as movement *as* movement, exhibiting so to speak a phenomenon of excess, of living self- representation.³⁴

Alle former for spill springer ut av overflodens trang til å utrykke seg gjennom selvbevegelsen til det levende. «Hendelsen som utfolder seg utgjør en bestemt ordning, en ordning som tar form i det ytre, i et medium og i en kroppslig utøvelse av dette mediet.»³⁵ I så henseende er det snakk om en fenomenologisk forankring i den erfaring som Gadamer skisserer gjennom spill- begrepet. Ved å gå opp i spillet tar vi innover oss spillets bevegelse og gjør det til vår egen selvbevegelse. Spillet har dermed form av spillerens selvbevegelse der denne bevegelsen emfatisk er spillets egen bevegelse. Dette impliserer en metamorfose dvs. at i den kroppslige erfaring av spillet blir vår adferd lik spillets vesen. Vi tar innover oss spillets vesen slik at spillet blir utspilt gjennom oss. I en radikal forstand kunne man hevde at spilleren fungerer som en ren katalysator for spillet. Men det som er særskilt ved det menneskelige spill er vår evne til å, gjennom fornuften, *velge* spillet.

Ut over disse allmenne bestemmelsene er det menneskelige spill etter mitt skjønn karakterisert av at det spiller *noe*, det vil si at den bevegelsesordenen som spillet underordner seg, besitter en bestemthet som den spillende «velger». Den spillende avgrenser i utgangspunktet sin spilleadferd uttrykkelig i forhold til sin øvrige adferd gjennom at han *vil* spille. Men han treffer også et valg på bakgrunn av sin beredskap til å spille. Han velger *dette* og ikke et annet spill.³⁶

Dermed er det ikke slik at spillet flyter i gjennom oss fritt og uhemmet på en måte som gjør at vi mister kontrollen over vår egen kropp, gjennom *valget* endrer spilleren sin adferd. Derfor

³³ Hans- Georg Gadamer, “The Relevance of the Beautiful and Other Essays” (1977), oversatt av Nicholas Walker, i *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, red. av Robert Bernasconi (Cambridge University Press, 1986), 22-24.

³⁴ Gadamer, ”The Relevance of the Beautiful”, 23.

³⁵ Ståle Finke, ”Bildets hermeneutikk - Gadamer og kunstverkets språk”. I *Ekfrase: Nordisk Tidsskrift for Visuell Kultur*, Nr. 02, 2010 (Universitetsforlaget), 88.

³⁶ Gadamer, *Sannhet og metode*, 138.

blir spilllets verden en avgrenset verden som vi velger å tre inn i. Spilleets verden, eller spillrommet er ikke et fritt rom, tvert imot støter det frie rommet mot spillrommet. Det er en grense der spillrommets bevegelser møter det frie rommets bevegelser. Spillrommet er et avgrenset og åpent rom som alltid er tilgjengelig. Spillet innbyr til spill, derfor er det til enhver tid tilgjengelig for å bli spilt, men dets bevegelsesorden er betinget av spillerens valg om å spille det enkelte spill. «At ethvert spill spiller noe, har først gyldighet når spillbevegelsens ordnede frem - og – tilbake er bestemt som en *adferd* i kontrast til andre typer adferd». ³⁷

Spilleets værensmåte tillater ikke at den spillende ikke tar spillet på alvor, riktignok oppleves spillet som uanstrengt i sin gjentakende bevegelse, men for å kunne erfare det som uanstrengt er det et absolutt prinsipp at spilleren går inn i spilleets alvor. Det vil si følge de regler som spillet krever av den spillende. Ballspill er i så henseende et tydelig eksempel på dette alvoret, om noen kaster en ball til meg kreves det av meg at jeg kaster den tilbake, om jeg ikke gjør det er det ikke noe spill. Målet med spillet er ikke at jeg vinner, men at jeg heller sikter inn på å følge de samme bevegelsene som min medspiller, og det samme kreves også av henne. Vi følger spilleets bevegelser. Spillet kan kun fremtre om de som spiller tar det på alvor, spilleren vet at spillet er et spill, men forholder seg allikevel til kravene som spillet legger til grunn for at spillet skal kunne spilles, det er «formålenes alvor». ³⁸ Gjennom den distinktive spill – adferden ser vi at den spillende utfører «rene spilleoppgaver». For selv om spillebevegelsen er «spilleets egentlige formål», føler spilleren lettelse eller tilfredsstillelse når hun klarer å løse oppgaven. Gadamer sier her at det å løse oppgaven er å «fremstille den», dermed blir spillet en selv fremstilling. Denne selv fremstillingen er også et «universelt værensaspekt ved naturen», som levende vesener er det naturlig for oss å være selv fremstillende. Det vil si at i det øyeblikket vi går inn i spillet, inn i spilleets oppgave fremstiller vi spillet samtidig som vi fremstiller oss selv, gjennom spilleets selv fremstilling i oss. «Å hengi seg til spilleoppgaven betyr i virkeligheten å utspille seg selv». ³⁹ I Gadammers hermeneutiske spill- begrep er det i fremstillingen ikke noe skille mellom de som ser på og de som spiller. Spillet er vesentlig «play along with», det vil si at alle som er involvert i spillet følger dets bevegelse. Dermed reduseres ikke tilskueren til en som ”bare” ser på, men en som aktivt er med i spillet fordi hun følger spillet. I *Messels Memorandum* ble tilskuerne inkorporert i verket gjennom den direkte kommunikasjonen mellom skuespillerne og

³⁷ Gadamer, *Sannhet og metode*, 138.

³⁸ Gadamer, *Sannhet og metode*, 132-133.

³⁹ Gadamer, *Sannhet og metode*, 138-139.

tilskuerne. Selv om tilskuerne ikke førte en direkte samtale tilbake i form av spørsmål, svar etc. kommuniserte de gjennom å følge med. De besvarte ikke utfordringen med ord, men med kroppen ved å følge etter skuespillerne, de fulgte deres bevegelser og lot seg bli ført rundt i sykehjemmet. Gjennom valget om å gå se på forestillingen, endret de sin adferd til en spill – adferd, der de naturlig fulgte forestillingens bevegelse. Spillet får sin optimale realisering når det «er ment som en slik virkelighet», når det «fremstår som *fremstilling for tilskueren*».⁴⁰ Skuespillet fremstilles for den som ikke spiller, dermed blir også tilskueren en del av spillets helhet. Her hevder Gadamer at det er gjennom tilskueren at spillet oppfyller sin idealitet fordi det er tilskueren som opplever og erfarer skuespillet på den mest optimale måten, «slik som det er ment». Her skjer det en forvandling der spillet forvandles til skuespill, og de premissene spillet har lagt til grunne for spillerens adferd forvandler seg også. Det menneskelige spill er vesentlig selvfremstillende, det er det også i skuespillet, men her åpner spillet seg opp, og fremstiller seg selv for tilskueren. Dermed spiller ikke skuespilleren kun for spillets skyld, men for å fremstille skuespillet og sin rolle for tilskueren, helheten i skuespillet beror på at det fremstilles *for* noen. Tilskueren har nå skuespillerens posisjon, hun trer inn i skuespillets verden og lar seg absorbere av det og opplever en virkelighet som overgår henne selv. Det er tilskueren som tar innover seg spillets vesen og følger dets bevegelser, hun blir en del av skuespillet, tilskueren blir den spillende. I så henseende stiller spillet i prinsippet, like krav til både tilskuer og skuespiller.⁴¹

Gadamer poengterer at i den moderne kunsten sees det et ønske om å bryte ned barrieren mellom kunstverk og publikum, uavhengig av dets medium, det vil si uavhengig om det er et teaterstykke, musikk, performance, eller billedkunst, så er det et begjær tilstede om å involvere betrakteren i verket.⁴² Gadamer følger denne påstanden opp med å si at det evige (postmodernistiske) spørsmålet om kunstverkets eksistens eller ønsket om å rehabilitere kunstverkets helhet slik at det skulle fremstå som et hermetisk lukket verk er irrelevant fordi det ontologisk er selvfremstillende. Det vil si at det alltid er åpent for å bli forstått og erfart, kunstverket som spill er en dialektisk prosess der det henvender seg til betrakteren og krever at hun responderer. Det er gjennom møtet med betrakteren at verket oppnår sin helhet, kunstverkets hermeneutiske identitet beror nettopp på at det er noe å forstå, at det kan bli identifisert i sin fremstilling.⁴³

⁴⁰ Gadamer, *Sannhet og metode*, 140.

⁴¹ Ibid., 141.

⁴² Gadamer, "The Relevance of the Beautiful", 23-24.

⁴³ Gadamer, "The Relevance of the Beautiful", 24-25.

1.4 *Gebilde* - kunstverkets ontologi i kunsterfaringen

The idea of a "game" of art allows us to think of the dialectic of address and response as the "unity" of a whole process: the remarkable "separation" of art, and also its dialogical magic, the fact that we are in it. The response, or the reading, that art calls forth is also its vindication. For Gadamer, this means that the form of art is found in its presentation (*Darstellung*), in which we always participate.⁴⁴

Kunstverkets presentasjon er en performativ prosess der betrakteren inndras i verkets bevegelse. Når Gadamer forklarer kunstverkets væren ut fra spillet er det fordi det impliserer at kunstverket har sin ontologi i presentasjonen. Gadamer fremhever kunstverket som et *Gebilde*, det vil si at det er noe som skapes i møtet, det eksisterer ikke utenom møtet med betrakteren. Forståelsen av kunstverket som en slik hendelse tilsier at møtet mellom verk og betrakter ikke kan reduseres til en reproduksjon av en opprinnelig produksjon, tvert i mot er det en tilsynekomst av selve verket.⁴⁵ Enhver som leser en litterær klassiker som for eksempel *Pan* av Hamsun leser verket slik det fremtrer for den enkelte, jeg forstår og tolker det slik som jeg erfarer det, hvordan det i sin tilsynekomst fremtrer for meg som «et meningsfullt hele».⁴⁶ Derfor er det enfatisk et kunstverk som skapes i presentasjonen. Lik festen er kunstverket en presentasjon av noe som ikke er før det blir presentert, det vil si at det er her dets væren realiserer seg. Dermed kan man ikke skille verket fra presentasjonen.⁴⁷ Denne prosessen beskrives som *die Verwandlung ins Gebilde – forvandling til formasjon*. I en forvandling blir det som forvandles til noe annet, det oppstår en ny væren, der denne væren utelukkende oppleves som det sanne væren. Det som har vært er ikke av relevans i forhold til det som er.⁴⁸ Gjennom å forstå kunstverket som *Gebilde* ville det være mulig å trekke frem en potensiell dualisme i det hermeneutiske kunstbegrepet. Selv om kunstverket ontologisk er i presentasjonen, er kunstverket og har alltid vært, et objekt produsert av kunstneren. Selv relasjonelle – og deltagerbaserte kunstverk som Rirkrit Tiravanijas *Untitled (Pad Thai)* middag i Paula Allan Gallery (1990), og Tino Sehgal's konstruerte (sosiale) situasjoner, er definert som kunst før det faktisk finner sted. Dette tilsier at kunstverket eksisterer før møtet

⁴⁴ Grondin, *The Philosophy of Gadamer*, 42.

⁴⁵ Gerald Bruns, "The Hermeneutical Anarchist: *Phronesis*, Rethoric, and the Experience of Art", i *Gadamer's Century – Essays in Honor of Hans- Georg Gadamer*, red. av Jeff Malpas, Ulrich Arnschuld, Jens Kertscher (Cambridge, Massachuttes, London: The MIT Press, 2002), 61.

⁴⁶ Kjersti Bale, *Estetikk. En innføring* (Oslo: Pax Forlag, 2009), 40.

⁴⁷ Hans- Georg Gadamer, "The play of art". I *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, red. av Robert Bernasconi (Cambridge University Press, 1986), 126.

⁴⁸ Gadamer, *Sannhet og metode*, 142.

med betrakteren ved at det enten er et fysisk objekt som er der før vi møter det, eller at det er skapt en definisjon av verket før det fremtrer som et verk. Gjennom den ontologiske transformasjonen som *Gebilde* innebærer, frigjøres kunstverket fra seg selv som et produkt av den kunstneriske prosess, og det er i kraft av møtet med betrakteren at det viser seg selv som væren. Kunstverket som et fysisk objekt sees som en del av verkets helhet, der denne helheten skapes i presentasjonen. Også spillet mellom fortid og nåtid i den bevegelse som kunstverket er, viser at kunstverket gjennom sin temporale karakter, skaper seg selv på nytt, og vil aldri fremstå slik det gjør for andre, som det gjør for den enkelte betrakter. Det vil heller ikke fremstå eksakt likt fra første gang hun opplevde verket til den andre, eller tiende gangen hun på nytt møter verket. Hvert et møte med det samme kunstverket er et møte med et nytt kunstverk.⁴⁹

For the word *Gebilde* implies that the manifestation in question has in a strange way transcended the process in which it originated, or has relegated that process to the periphery. It is set forth in its own appearance as a self- sufficient creation.⁵⁰

Kunstverket fremstår som en formasjon for vår forståelse, der det krever å bli forstått slik som det fremtrer for betrakteren når hun møter det. Dermed er det opp til betrakteren å aktivt ”konstruere” verket, å følge det del for del slik at hun til slutt erfarer verket i sin helhet, slik det fremstår for henne. All kunst krever at betrakteren forholder seg aktivt til verket, det ligger i kunstverkets identitet at det inviterer til en aktiv, sansemessig erfaring. Ved at vi deltar i kunstverket tar vi innover oss verket, dets form og vesen, gjennom sansene våre og erfarer det som noe sant slik som det blir fremstilt for sansene, som det tyske ordet *wahrnehmen* tilsier «to take something as true». Dermed er det alltid en bevissthet tilstede i kunsterfaringen fordi vi retter oppmerksomheten mot verket, vi bringer vårt intellekt og vår refleksjonsevne inn i møtet med verket og erkjenner kunstverket som sant.⁵¹ Dette står i tydelig motsetning til Kants forståelse av den estetiske erfaringen som det desinteresserte velbehaget av det skjønne i kunsten. I smaksdommen er det et harmonisk forhold mellom de to fakultetene innbildningskraften og forstanden, der smaksdommen ikke involverer en begrepsmessig forståelse av selve verket, men er derimot en ren kontemplativ erfaring som foregår i subjektet. Det er ikke en erkjennelse av verket og mulige sannheter i verket, men en erkjennelse av det allmenngyldig skjønne, der «kunstverket representerer det individuelle ved

⁴⁹ Bruns, ”The Hermeneutical Anarchist”, 60-62.

⁵⁰ Gadamer, ”The play of art”, 126.

⁵¹ Gadamer, ”The Relevance of The Beautiful”, 27-29.

smaken».⁵² Forståelsen av den estetiske erfaring som subjektiv tilsier at det er en erfaring som utelukkende foregår i subjektet, kunstverkets form appellerer til det frie spill mellom innbildningskraften og forstanden, som igjen fører til at sinnet føler stor glede og tilfredsstillelse i dette spillet. Den estetiske erfaring er slik utformet, en reflekterende følelsesmessig tilstand i sinnet til betrakteren.⁵³ I Gadameres kunsterfaring er det verket som et væren og hendelse som åpner opp for mulige sannheter og meninger i en begrepslig forstand, kunstverket fremstiller seg som *noe* for den sanselige oppfatning. Dermed fordrer verket en oppmerksomhet på seg selv og de mulighetene som er tilstede for erkjennelse i kunsterfaringen.⁵⁴ Gjennom den performative bevegelse som verk og betrakter inndras i, åpner verket seg opp for betrakteren. *Verwandlung ins Gebilde* beskriver da den prosessen der kunstverket som en formasjon viser seg i sin idealitet og åpner opp for en ny verden som skiller seg ut fra vår hverdag. «Forvandling til formasjon innebærer dermed at det som var før ikke er lenger, men også at det som er nå, nemlig det som fremstiller seg i kunstens spill, er det vedvarende sanne».⁵⁵ Det som ikke eksisterer lenger er den verden vi lever i før vi trer inn i spillets verden. Det vil ikke si i faktisk forstand at vår verden ikke eksisterer, men heller det faktum at kunstverket har sin egen verden og virkelighet med en egen målestokk som det forholder seg til. Men samtidig kan vi oppleve at etter kunsterfaringen ser vi på vår virkelighet med litt andre perspektiver. Gadamer trekker her fram eksemplet med det å gå ut av et museum, «And yet after going through a museum, we do not leave it with exactly the same feeling about life that we had when we went in it».⁵⁶ Den totale innlevelsen som spillet forutsetter, der vi går opp i spillet og glemmer oss selv og vårt daglige liv for en stund, har noe så omfattende ved seg at det også fører til en erkjennelse av oss selv. Gleden ved en slik erkjennelse er den gleden vi får gjennom å forstå meningen med spillet, for eksempel idet vi forstår plottet i et skuespill.

I disse tilfellene, hvor virkeligheten blir forstått som spill, blir det tydelig hva som karakteriserer spillets virkelighet, som vi kaller kunstens spill. Spillets væren er alltid innløsning, ren oppfyllelse, *enérgeia*, som har sitt *telos* i seg selv. Kunstverkets verden, hvor et spill gir seg fullstendig til kjenne i sitt enhetlige forløp, er en fullt ut forvandlet verden. I denne verden erkjenner enhver: Slik er det!⁵⁷

⁵² Lægheid, Skorgen, *Hermeneutikken- en innføring*, 228-229.

⁵³ Kai Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition* (New York, Cambridge University Press, 2002), 21-41.

⁵⁴ Lægheid, Skorgen, *Hermeneutikk- en innføring*, 229-230.

⁵⁵ Gadamer, *Sannhet og metode*, 142.

⁵⁶ Gadamer, "The Relevance of the Beautiful", 26.

⁵⁷ Gadamer, *Sannhet og metode*, 143.

Dermed kan man si at kunsten er den forvandlede virkelighet og at vi oppnår glede ved de erkjennelsene og erfaringene som oppstår i vårt møte med kunstverket. Gadamer viderefører dette ved å snakke om *mimesis* og glede ved gjenkjennelse, etterligning og fremstilling. Her forholder Gadamer seg hovedsakelig til Aristoteles kognitive *mimesis*-begrep, men også platonismens *mimesis*-begrep der det, i gjenkjennelsens glede, er en erkjennelse av noe «mer enn bare det velkjente».⁵⁸ Ved å etterligne viser vi som mennesker at vi kjenner det vi etterligner samtidig som det viser at vi kjenner oss selv. Aristoteles mener blant annet at diktingen og all annen kunst er etterligning, og at årsaken til diktning er menneskets naturlige trang til å etterligne, det er en medfødt egenskap. Fra vi er små barn lærer vi gjennom å etterligne, vi erfarer gjennom etterligning, og dermed får også etterligningen en betydning for erkjennelse.

Dette gjelder også for fremstillingen, men i her er det ikke fremstillerens subjekt som nødvendigvis skal "skinne" igjennom, men heller det som faktisk fremstilles, tilskuerne gjenkjenner det som blir etterlignet og fremstilt. I filmen *Pusher II* (2004) er det ikke skuespilleren Mads Mikkelsen vi ser, men *Tonny* den hardbarka, naive "speedfreaken" som etter 13 måneder i fengsel ender opp med å igjen, begå flere kriminelle handlinger for å oppnå status og aksept hos sin far, gangsteren *Smeden*. Vi vet at det er Mads Mikkelsen som spiller rollen, men når vi setter oss ned for å se på filmen er det *Tonny* vi ser. Og likeledes er det med *Smeden*, vi gjenkjenner den danske billedkunstneren Leif Sylvestre i rollen, men i filmen er han den svært så usympatiske, rå og brutale faren til *Tonny*. Gjenkjennelse er den «erkjennelsesmessige betydningen av *mimesis*». Og det er dette vi opplever i kunstverket, Gadamer hevder her at det vi erfarer, og sågar leter etter i kunstverket, er en sannhet basert på at vi gjenkjenner og erkjenner noe i verket, og at vi gjenkjenner og erkjenner oss selv i det samme verket. Men selv om man gjenkjenner noe, altså det «velkjente», så skjer det noe mer i møtet med kunstverket. Det oppstår en ny erkjennelse basert på det som blir gjenkjent, «vi erkjenner mer enn bare det velkjente». Og det er i kraft av gjenkjennelsen og de vilkårlige omstendighetene rundt det velkjente, at det viser sin sanne væren.⁵⁹ Det Gadamer ønsker å vise her er hvordan fremstillingen fungerer som kunstens værensform, den «er kunstens værensform». Og følgende er erkjennelsen av kunsten en erkjennelse av det sanne, men kun når erkjennelsen av det sanne er en værenserkjennelse. *Mimesis* - begrepet blir dermed sentralt her, fordi det fremstiller en værensform, og i fremstillingen blir denne værensformen forvandlet til en ny, mer sann værensform. Fremstillingen som væren blir da en del av vår

⁵⁸ Gadamer *Sannhet og metode*, 144-146.

⁵⁹ Ibid.

estetiske adferd, og følgende blir også den prosessen som skjer i fremstillingen en del av vår estetiske adferd. Gadamer begrunner dette i spillet og hvordan vi får en erkjennelse av sannhet i «kunstens spill». Den estetiske erfaringen ligger da i møtet med verket, i selve verket, i fremstillingen av verket (som det selv betinger). Dermed er den estetiske erfaringen forbeholdt kunstens verden, og dets lukkede spillerom.⁶⁰

1.5 Kunsterfaringens temporalitet

I det tredje og siste avsnittet i *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (1977) undersøker Gadamer hvordan begrepene fest og feiring kan beskrive kunsten som en erfaring der vi som betraktere samles i et fellesskap rundt en felles intensjon.

Fest er et ritual og/ eller en feiring der flere mennesker samles rundt en felles målsetning, som forgår over en gitt tidsperiode. Det er en erfaring *av* fellesskap, og det enkelte individets erfaringer skjer *i* fellesskapet. Gadamer forholder seg her til den periodiske festen som er gjentakende, 17. mai feiring, festivaler, jul, påske osv. Det er feiringer som hvert år gjentar seg i den samme tidsperioden. Allikevel, fremstår det som vanskelig å definere feiringens egentlige *natur*, vi vet hvorfor vi er samlet, men det er vanskelig å sette fingeren på akkurat hvorfor vi feirer slik som vi gjør. Gadamer begrunner dette i at feiringen stammer fra en tid mye eldre enn oss selv, slik at vi tar dets vesen for gitt, vi er vant til at slik skal det være. Men det vi *vet*, er at feiringen har en særegen form representasjon.

It is no accident that this experience resembles that of art, since celebration has its own specific kinds of representation. Its established and customary forms have all hallowed by ancient usage, so that we have become accustomed to doing things in a given way.⁶¹

Denne særegne representasjonen er også kunstverket i besittelse av. Lik festen er det intensjonen om en kunsterfaring som samler oss i et fellesskap, vi går alle inn i galleriet for å oppleve kunsten. Men det som er kunstverkets eksplisitte ”vesenslikhet” med festen, er dets temporale struktur. Kunsterfaringen består i likhet med utøvelsen av en feiring, ikke av en serie med bestemte hendelser som skal lete mot et mål annet en selve erfaringen. Alle hendelser som har feiring som utgangspunkt, skjer utelukkende *i* feiringen, dvs. at feiringen

⁶⁰ Gadamer *Sannhet og metode*, 146-152.

⁶¹ Gadamer, ”The Relevance of The Beautiful”, 40.

omfatter forberedelser såvel som selve feiringen. Dette impliserer at feiringen er i besittelse av en egen tid, hvis temporale struktur adskiller seg fra hverdagens tid.

I motsetning til hverdagen der tiden alltid er til vår disposisjon (tom tid), er festens tid i likheten med kunsterfaringens tid, en fylt tid. Denne tiden vil man oppleve som historisk dersom prinsippet om hverdagens suksessive tid skal følges, det vil si tiden består av erfaringer og hendelser som skjer etter hverandre. Men siden festen og kunstverket fornyer seg selv i gjentagelsen, er deres tidserfaring av samme art som *feiringen*, dvs. at den er noe for seg selv, «en nåtid *sui generis*». ⁶² Hverdagens tid består av to ytterpunkter, enten erfarer vi at tiden er til vår disposisjon i en så stor grad at det sågar blir kjedelig, eller så opplever vi at tiden går ifra oss slik at vi ikke får tid til noe som helst.

These to extremes of bustle and boredom both represent time in the same way: we fill our time with something or we have nothing to do. Either way time is not experienced in its own right, but as something that has to be "spent". There is in addition, however, a totally different experience of time which I think is profoundly related to the kind of time characteristic of both the festival and the work of art. In contrast with the empty time that needs to be filled, I propose to call this "fulfilled" or "autonomous" time. ⁶³

Den autonome tiden beskriver et værens egen- tid, det vil si slik som tiden i mennesket beskriver vårt livsløp fra fødsel til død. Alle våre faser i livet (barndom, tenårene etc.) har sin egen tid som vi selv ikke har kontroll over, vi kan ikke bestemme når vi vil slutte å være en frustrert fjorten - åring, det bare skjer sakte men sikkert uten at vi selv er klar over det. Det er en tid som ikke følger klokken, tvert imot foregår den uavhengig av vår hverdags kontinuitet. Gadamer fremhever at all væren har sin egen autonome temporalitet. «Suddenly we become aware that someone has aged, or that someone is 'no longer a child.' Here we recognize that every one has his own time, his autonomous temporality». ⁶⁴ Denne refleksjonen over et værens temporalitet er også noe festen og kunstverket fordrer. I kunsterfaringen opplever vi at verket tillater oss å dvele ved tiden, den målrettede organiseringen av vår hverdags tid stopper opp, og vi erfarer tiden i verket som en egen tid. Dette tilsier at kunstverket i likhet med all væren har en egen, indre, struktur. Derfor er kunstverket bestemt av sin samtid, sin egen temporale struktur, heller en *utelukkende* av dets historisitet. Det oppleves i sin samtid uavhengig av hvilken tid det ble skapt i, samtidig som det er et produkt av en annen tid og en annen tradisjon. Det er også på grunnlag av dette virkningshistoriske forholdet at vi kan si at

⁶² Gadamer, *Sannhet og metode*, 152-154.

⁶³ Gadamer, "The Relevance of The Beautiful", 42.

⁶⁴ Ibid.

kunstverket alltid presenterer seg gjennom representasjon. Og igjen er feiringens vesen karakteristisk for dette forholdet. I feiringen stopper hverdagens suksessive tid opp, og vi opplever tiden utelukkende som en del av feiringens vesen. Tidserfaringen blir her temporær fordi den som en hendelse fremtrer i det gitte rommet som festen er i. Men med tanke på at en feiring er en fremføring eller utøving av *noe*, tilsier dette at festen allerede er der før feiringen finner sted. Det som viser feiringens historisitet er det faktum at den opprinnelig har vært feiret *for* noe, og den har opprinnelig vært feiret på *en* bestemt måte, *en* gang. Men siden festens vesen har en karakter av bevegelse og rytme er den historiske forankringen på ingen måte bestemmende for festens vesen. Vi sier ofte at en fest gjentar seg, slik som feiringen av en nasjonaldag, jule- og påske høytider. Men det er ikke en repetisjon av den samme feiringen som fant sted forrige år, tvert imot så oppstår festen på nytt i denne selv – gjentagelsen.⁶⁵ Det er i kraft av gjentagelsen at festens vesen er betinget av å være «en annen», festen og feiringen fremtrer for oss, og erfares forskjellig fra gang til gang selv om det er det samme vi feirer og feiringen foregår slik den alltid har gjort. « Et værende som bare *er* gjennom å være et annet, er tidslig i en mer radikal forstand enn alt det som tilhører historien, for det har sin væren utelukkende i tilblivelsen og gjenkomsten».⁶⁶

Gadamer illustrerer dette med hvordan kunstverket fremtrer for det ”indre øret”.

Every reproduction, every poetic recitation, every theatrical performance – however great the performers may be – only succeeds in communicating a genuine artistic experience of the work itself if with our inner ear we hear something different from what actually takes place in front of us. The constituent elements with which we construct the work are not provided by the reproduction, the presentation, or the theatrical performance as such, but by the work that has been raised to ideality in our inner ear.⁶⁷

Kunstverkets idealitet må forstås slik som dets sannhetskrav, det er gjennom møtet med betrakteren at det viser seg selv som det *er*. Kunstverkets identitet er både hva det selv er som et historisk væren, men også hvordan det erfares av betrakteren, hvordan hun opplever det i sin bevissthet. Det krever aktiv deltagelse av betrakteren, en «kunnskapsbasert anstrengelse», for at vi skal kunne erfare kunstverkets form og innhold.⁶⁸ Det er sågar i dette aktive samspillet med verket at nytelsen i kunsterfaringen finner sted.

⁶⁵ Gadamer, “The Relevance of The Beautiful”, 39-41.

⁶⁶ Gadamer, *Sannhet og metode*, 154.

⁶⁷ Gadamer, ”The Relevance of The Beautiful”, 44.

⁶⁸ Bale, *Estetikk. En innføring*, 17.

1.6 Spill mellom nærvær og fremvisning i den estetiske erfaringen

Martin Seel løsriver den estetiske erfaring fra kunstverket ved å si at det er en erfaring som vi kan oppleve hvor som helst og når som helst. Vi kan få en estetisk erfaring av hverdagslige hendelser og objekter som omgir oss i dagliglivet. Det gjennomgående eksemplet han viser til i artikkelen *The aesthetics of appearing* er en kort sekvens i filmen *The American Beauty* (1999), der en 80 sekunders filmsnutt av en hvit plastikkpose som virvler rundt i lufta, vises. Filmsnutten er filmet av *Ricky*, den atten år gamle sønnen i familien, som i videodagboken sin filmer alt det han finner interessant i hverdagen. Seel beskriver hvordan plastikkposens bevegelser følges av kameraet, hvordan stillheten isolerer situasjonen til en plass i ingenmannsland. Der kameraets egne bevegelser utgjør et samspill med bevegelsene til plastikkposen, og det hele oppleves nesten som en dans. Den nesten ekstreme konsentrasjonen på den lille posen, er den estetiske bevisstheten i filmen.⁶⁹ Plastikkposen som er et av de tydeligste eksemplene på vårt forbrukersamfunn, sees nå på som et estetisk objekt. Vi ser hvordan den leker med vinden, flyr opp og ned i korte virvlende bevegelser, lar seg fylle opp av vinden som blåser den rundt. Posens dans virker evigvarende, og vi absorberes av den prosessen som fremtrer foran oss. Den estetiske bevisstheten erkjenner den samme virkeligheten, men dog som annerledes, og fremmed i anskuelsen av den. Når vi retter konsentrasjonen mot *tilsynekomsten* (*Erscheinen*) i det vi iakttar, erfarer vi en intensitet for øyeblikket her og nå. Det er et nærvær som erkjennes utelukkende i den situasjonen som den estetiske erfaring utspiller seg i. Vi erkjenner ikke en annen virkelighet, men vi erkjenner virkeligheten *annerledes* i denne intensifiserende, opphøyde følelsen som oppstår idet vi persiperer noe som estetisk.

What we perceive here is not a world *different from* the one of sensuous objects; we do, however, perceive it *differently* – with an intensified feeling for the here and now of the situation in which perception is executed.⁷⁰

Seel beskriver den estetiske erfaring som en nærværserfaring like mye av oss selv, vår kroppslige tilstedeværelse i verden, som av det fenomenet vi sanser estetisk. Nærværet fordrer en intensitet som ikke finner sted i hverdagen. I den estetiske erfaringen opplever vi øyeblikket som særegent for den situasjonen vi befinner oss i. Hverdagens tid stopper opp for

⁶⁹ Martin Seel, "The Aesthetics of Appearing". I *Radical Philosophy* 118 (March/April 2003), 20.

⁷⁰ Seel, "The Aesthetics of Appearing", 19.

en kort stund, og vi erfarer øyeblikket i sin simultanitet og momentanitet, i sin fenomenale rikdom.⁷¹ Den intense nærværsfølelsen fører også til en refleksjon over seg selv, der betrakteren opplever seg selv og sin kropp som sansende, på en ny og annerledes måte gjennom den estetiske erfaringen.⁷² Slik sett er det en erfaring av livet som har en bevissthet på *øyeblikkene i livet*, og *livet selv*. Det er en erfaring som i sitt intense her og nå, tillater oss å erfare oss selv i vår egen tidslighet.

For aesthetics' primary sense is located in itself – in a self – encounter executed as world- encounter, a self- encounter that is concerned with nothing other than the encounter. In this encounter, human beings have one of their best possibilities for being allowed to be in time of their being.⁷³

Vi erkjenner noe mer enn den blotte, sanselige, tilsynekomsten, vi erkjenner noe om oss selv som nærværende i erfaringen, og som tilstedeværende i verden.

«In this attentiveness to the momentary play of appearances, there emerges an intuiting awareness of presence – an awareness of *a* here and now that also encompasses an awareness of *my* here and now». ⁷⁴

I den estetiske persepsjon hengir vi oss til sansingen av samspillet i tilsynekomsten, det vil si en sansing av alle de ulike aspektene ved det vi sanser, slik som det fremtrer i denne øyeblikks- situasjonen.⁷⁵ Dette intense nærværet er særegent for den estetiske erfaringen. Det kan være konsentrasjonen på en dråpe vann som renner nedover et glass eller forundringen over hvor mange mennesker som faktisk går over det samme gangfeltet som en selv, det kan være en erfaring av hendelser like mye som en erfaring av ”ting”. Felles er at alle disse erfaringene oppstår i en egen situasjon, i en «*time for the moment*», der vi erkjenner disse hendelsene annerledes enn det vi gjør i hverdagen.⁷⁶ Virkeligheten presenter seg selv for sansingen i *prosessen* av sin tilsynekomst, der den estetiske bevisstheten *er* det intense her og nå, i hvilket denne prosessen utspiller seg. I en estetisk erfaring tørker vi ikke bort dråpen med vann, men ser heller hvordan den renner nedover glasset, kanskje legger vi også merke til glassets form, og våre egne leppemerker på glasset. Vi betrakter den prosessen, det *spillet*, som fremtrer for oss, med den største innlevelse. I en slik anskuelse erkjenner vi de sanselige objektene annerledes på grunn av det intense nærværet, selv om de er kjente objekter eller

⁷¹ Seel, ”Aesthetics of Appearing”, 21.

⁷² Seel, ”The Aesthetics of Appearing”, 21

⁷³ Seel, ”The Aesthetics of Appearing”, 24.

⁷⁴ Seel, *Aesthetics of Appearing*, 32.

⁷⁵ Martin Seel, *Aesthetics of Appearing*, (2000) oversatt av John Farrel (Stanford, California: Stanford University Press, 2005) 27.

⁷⁶ Seel, *Aesthetics of Appearing*, 20.

hendelser, erfares de likevel som fremmed eller fremmedartede i den estetiske erfaring ved at vi retter oppmerksomheten på deres fenomenalitet, deres nærvær og sanselighet, som et mål i seg selv. Ved å se forståelsen som bærende for all erfaring, også den estetiske erfaring, utvider den hermeneutiske estetikkens område seg til å ikke bare være forbeholdt kunsterfaringen. I naturen skulle det fremstå som umulig å prøve å forstå hva en liten bekk eller et fjell *er*. Seel hevder at dette på noen måte ikke er reduserende for den hermeneutiske estetikken, tvert i mot så er det en hermeneutisk operasjon tilstede i enhver estetisk erfaring, uansett hvor fritatt den er fra en søken etter mening i en begrepslig forstand.

For også der hvor det for den estetiske fornemmelse ikke dreier seg om en forståelse, fins det en forståelse som bærer denne fornemmelsen. Vi etterspør denne forståelsen når vi spør oss om hva det *går* i denne fornemmelsen. Det å dvele ved naturskjønne gjenstander og omgivelser, slik ville mitt svar være, gir tid for øyeblikket, rom for det tilfeldige og dermed frihet fra fastleggelsen av vår handling for øvrig. Disse svar er imidlertid utsagn om den *mening* det å dvele ved naturen og i naturen har for dem som tilhører det moderne samfunn. Denne meningen blir tilgjengelig i en refleksjon hvori interessen for *meningsfrie* soner i livsverdenens omgivelser ligger.⁷⁷

Den hermeneutiske estetikken er den estetiske praksisen som nettopp tillater denne refleksjonen, fordi den er en forståelse av forståelsen, dvs. at den reflekter over den estetiske erfaringen som en erfaring, og hva det er som skjer i den. Og likeledes, i tilfellet med naturen er det en refleksjon over den estetiske erfaring som en erfaring som ikke søker etter mening. I stedet for å prøve å forstå det uforståelige, stiller hermeneutikken spørsmål over hvilken forståelse er det vi har i det øyeblikket vi ikke forstår noe. Forståelsen er grunnleggende for den estetiske erfaring, også der hvor den retter sin oppmerksomhet mot verkets ubestemmelighet.

Men selv om Seel argumenterer for en estetisk erfaring som kan erfares både i hverdagens fenomener, og i naturen, er det en erfaring som ikke er lik den estetiske erfaringen av et kunstverk. Kunstverket tilbyr med sine ytre og indre konstellasjoner, til erkjennelser som kun kan erfares i anskuelsen av verket. «Their significant appearing distinguishes them in principle from other objects of appearing and also from all other objects of perception – even when they have the same sensuous being –so as the latter».⁷⁸ Kunstverket befinner seg i den posisjonen at det er hva det fremviser seg som i sin tilsynekomst, samtidig som det er noe *mer*, der dette mer kun kan erkjennes i verkets nærvær. I den estetiske erfaring sanser vi det

⁷⁷ Seel, "Estetikk og hermeneutikk", i *Estetikk: Sansing, erkjennelse og verk*, red. av Bente Larsen (Unipub AS, 2006), 24.

⁷⁸ Seel, *Aesthetics of Appearing*, 116.

umiddelbare i verket, dets former, bevegelser, kort sagt mangfoldigheten i verkets materialitet, hvordan det i sin ytre form fremviser seg til sansene våre. Men samtidig, påpeker Seel, er det en erfaring som kjennetegnes ved at den følende og reflekterende handling ikke kan adskilles.⁷⁹ Fordi det er kunst blir kunsterfaringen forskjellig fra all annen form for estetisk erfaring. Selv om vi i enhver estetisk erfaring opplever nytelse, nærvær, og intensitet i sansingen, så erfares dette allikevel annerledes i kunstverket, ved at kunstverket nettopp er en særegen sanselig presentasjon. Vi oppsøker kunsten for kunstens skyld, vi vet at i anskuelsen av et verk, erfarer vi noe som ikke kan erfares i andre fenomener eller hendelser.⁸⁰

Artworks are objects that need to be *understood* in their performative intent. This understanding does not have to be executed verbally; it can also unfold in bodily movement, as in dancing to music or in exploring a spatial installation with all of one's senses. Nevertheless, it generally unfolds in the context of an interpretative, an imaginative, and occasionally a reflective disclosure of artistic objects⁸¹

Den mening betrakteren enn måtte finne i verket, er en mening som kun kan erkjennes gjennom å sanse verket, dvs. hun må se presentasjonen for å kunne se hva som blir presentert. Bare da kan hun få tilgang til det vi alltid begjærer i kunsten, det «som formår å treffe ens tenkning, følelse og forestilling, som formår å ryste, overskride eller ganske enkelt gjøre levende».⁸² I sitt forsvar for den hermeneutiske kunsterfaringen argumenterer Seel for at hermeneutikkens grunnleggende prinsipp om en generell forståelse av forståelsen, ikke på noen måte reduserer den estetiske erfaringen til en serie tolkninger som har som mål å finne en forståelig iboende mening, eller noe sammenlignbart i verket. Seel begrunner dette i en forståelse av at den estetiske erfaringen har sin telos i sin egen bevegelse.

Forstår vi derimot den estetiske erfaring som har sin *telos i sin egen bevegelse*, en bevegelse som sikter mot og altså finner sin mening i å *følge bevegelsene i de resiperte verkene* – da ser saken annerledes ut. For forståelsen, som fullbyrder en slik estetisk erfaring, dreier seg ikke om identifikasjon av en iboende mening i objektet for denne erfaring, men om den materielle bevegelse og bevegethet i verkene (deres konstruksjon, deres gester eller til og med deres beregning), i kraft av hvilke de er *fremvisninger* i mediet for deres egen tilsynekomst.⁸³

⁷⁹ Seel, *Aesthetics of Appearing*, 116-118.

⁸⁰ Seel, *Aesthetics of Appearing*, 95-96.

⁸¹ Seel, *Aesthetics of Appearing*, 96.

⁸² Seel, "Estetikk og hermeneutikk", 27.

⁸³ Ibid.

Den hermeneutiske kunstestetikken har vært kritisert for at den reduserer kunstverket til en forståelig meningssammenheng, der kunsterfaringen blir en målrettet prosess som underkjenner forståelsen som kun en *del* av den estetiske erfaring. Men Seel poengterer, at om vi forstår den estetiske erfaringen som har sin telos i sin egen bevegelse, stiller saken seg annerledes. En estetisk erfaring som har sin fullførelse i sin egen bevegelse, der disse bevegelsene er fremvisninger i mediet for deres egen tilsynekomst, har alltid en forståelse av fremvisningene *som* fremvisninger. Derfor er forståelsen alltid tilstede i den estetiske erfaringen, og Seel poengter ettertrykkelig at det er gjennom en slik forståelse at vårt møte med verket utspiller seg i. «Denne forståelsen er ikke bare en begynnertilstand for møtet med kunstens objekter, i denne utspiller møtet seg rett og slett».⁸⁴ Uten den sanselige oppmerksomheten kan vi heller ikke iaktta hva det er som fremtrer i tilsynekomsten, hvordan verket fremtrer for våre sanser er forutsetningen for den refleksjonen som finner sted i møte med verket. «Uten en bevissthet om verkenes nærvær, finns det ikke noe bevissthet om det nærvær som fremvises i dem». For *Ricky* og *Jane* er opplevelsen av plastikkposens dans en estetisk erfaring av virkeligheten, det er en atmosfærisk tilsynekomst der de opplever plastikkposen, selve symbolet på søppel, som nydelig.⁸⁵ Men for de som ser filmen i filmen, altså publikumet til *American Beauty*, så er det en estetisk erfaring av et kunstverk. Publikumet kan ikke oppleve posens dans utelukkende som en atmosfærisk tilsynekomst, fordi det er en kunstnerisk presentasjon av en virkelighetshendelse. Det er kunst derfor har det en mening som går utover den hverdagslige virkelighet. Dermed må publikum rette oppmerksomheten på det spillet som fremtrer i tilsynekomsten, dvs. spillet mellom verkets ytre og indre konstellasjoner. Det er filmen i filmen, det er Rickys stemme som sammen med musikkens melankolske klang, skaper en helt spesiell, nesten overfylt stemning, det er kameraets fokus på filmen i filmen som gjør at Ricky og Janes kropper blir uklare, og blikkene til de to menneskene som ser plastikkposen danse opp og ned i 15 minutter (mens jeg ser den i en 80 sekunders sekvens i en nesten to timer lang film). Alle de sanselige inntrykkene vi får i anskuelsen av verket, danner vår forutsetning for å tolke eller forstå det som utfolder seg i verket, hva det er som fremtrer for den estetiske bevissthet her og nå. «we transport our capabilities and knowledge, our distinctions and views into all the moments of this sensuous alertness».⁸⁶ For at vi skal kunne ta del i dette spillet, må vi ha en forståelse av

⁸⁴ Seel, "Estetikk og hermeneutikk", 27.

⁸⁵ Seel, "Aesthetics of Appearing", 22.

⁸⁶ Ibid., 24.

spillet, og det er hermeneutikken som nettopp tillater denne formen for refleksjon over det som nødvendigvis ikke skal forstås i en begrepsmessig forstand.

1.7 Kunstverkets sannhetskrav – Gadamer kritikk av den estetiske erfaringen

Gadamer følger Heidegger ved å forklare kunstverkets være som dets sannhet. Det vil si at sannheten ikke er subjektets individuelle mening, men at sannhet er forbundet med være i verden. Sannheten i mennesket er være. Det er også denne tradisjonen Gadamer følger når han poengterer at kunstverket åpner opp for mulige sannheter, det er ikke altså våre egne ”oppdagelser”, men heller det at det er kunstverket som gjennom sitt være er sannhet. Kunsterfaringen som møte med verket, blir slik sett en iverksettelse av sannhet, og det krever et aktivt samspill mellom betrakter og verk. Dermed er det også slik at kunstverket krever vår aktive deltagelse. Dette står tydelig i motsetning til Kants lære om det desinteresserte velbehag, som beskrevet i avsnitt 1.4.

Gadamer kritiserer den estetiske bevissthetens subjektive vending fordi han mener at den estetiske erfaring ikke utelukkende kan aksepteres som en helhetlig *kunsterfaring* slik den er formulert av Kant. I motsetning til naturen er kunsten menneskeskapt, det vil si at den har en særstilling i forhold til vår erfaring av den, fordi den er en del av vår verden. Gadamer kritiserer den estetiske bevissthetens abstraksjon for å fjerne kunstverket fra sin tilhørighet til forståelsen og den menneskelige verden. Alt som er sanselig, forstås også i en begrepslig forstand, selv om bevisstheten velger å se bort fra denne forståelsen. Uansett hva vi sanser, så vil det alltid relatere seg til noe *forstått*.

Det «estetiske» synet er riktignok kjennetegnet av at det umiddelbart ikke relaterer det betraktete til det allmenne, den erkjente betydningen, det planlagte målet eller lignende, men derimot dveler ved det betraktete som noe estetisk. Men vi slutter ikke av den grunn å relatere synet til noe annet; vi ser for eksempel denne hvite fremtredelsen som et menneske. Iakttagelsen er aldri bare ren avspeiling av det som er gitt for sansene.⁸⁷

Her følger også Gadamer Heidegger i kritikken av den ”rene” persepsjonen, og sier følgende at en slik kritikk, med nødvendighet, også omfatter den estetiske bevisstheten. Der den estetiske bevisstheten dveler ved en gjenstands tilsynekomst, utgjør den «i seg selv en

⁸⁷ Gadamer, *Sannhet og metode*, 120.

oppfatning av noe som noe». I et kunstverks fremstilling er det gjenkjennelsen av noe som bærer selve kunsterfaringen, for uten en forståelse kan vi heller ikke erkjenne verkets vesen i sin sannhet. Dette gjelder selv for de mest uforståelige kunstverkene, det vil alltid være en forståelse som bærer denne uforståeligheten.⁸⁸ Men Gadamer hevder på ingen måte at den rene persepsjonen er Kants siktemål. Tvert i mot så ligger Gadammers kritikk av Kants formbegrep i det faktum at Kant vektlegger kunstverkets form som førende for det desinteresserte velbehaget, som igjen leder til den estetiske erfaring som en autonom erfaring. Og dette er et veldig viktig punkt i Gadammers kritikk av den estetiske erfaring. Den estetiske erfaring kan aldri fungere som et mål i seg selv, som om den skulle være totalt avsondret fra vår eksistens i verden. Mennesket kjennetegnes ved vår engasjerte tilstedeværelse i verden «Dasein», vi er vesentlig (selv) forstående i hele vårt vesen og i vår omgang med verden, også når det gjelder den estetiske erfaringen der den beskrives som en diskontinuerlig erfaring.⁸⁹ Uansett hvor egenartet og fremmed denne erfaringen oppleves, så er den uløselig knyttet til vår eksistens i verden. Dermed er den også noe vi forsøker å forstå ut fra oss selv. «Også den estetiske erfaring er en måte å forstå seg selv på. Enhver selvforståelse fullbyrdes imidlertid hos noe annet, som dermed blir forstått, og selvforståelsen tar opp i seg dette andres enhet og selvhet».⁹⁰ Det er også her hermeneutikken fordrer at enhver kunsterfaring skal ta utgangspunkt i «menneskets historiske virkelighet».⁹¹ Kunsten blir dermed erkjennelse.

Martin Seel fremholder med sitt *Erscheinung* begrep en estetisk erfaring som i sin intensifiserende følelse er en helt særegen erfaring av oss selv, vi erfarer vår tilstedeværelse på en ny og annerledes måte i møtet med verket. «For den primære forståelsen av kunst, som retter seg mot erfaringen av enkeltverk, dreier det seg mer om et ellers umulig møte med ellers umulige muligheter for iakttakelse av oss selv».⁹² Det er en erfaring som på en gang relatere seg til Gadammers estetiske erfaring som en erfaring «som utspiller seg som en forståelsesprosess», og overskrider den.⁹³ Forståelsen er bærende for møtet med verket fordi vi i anskuelsen retter vårt blikk, våre sanser og bevissthet mot verkets tilsynekomst. Og som tidligere nevnt er dette en prosess som krever en forståelse av forståelsen, dvs. for å kunne følge verkets bevegelse må en forståelse over denne bevegelsen ligge til grunne for at vi i det hele tatt skal kunne klare å erfare og erkjenne den bevegelse som fremtrer for oss i

⁸⁸ Gadamer, *Sannhet og metode*, 121-122.

⁸⁹ Gadamer, *Sannhet og metode*, 127, 130.

⁹⁰ Gadamer, *Sannhet og metode*, 127.

⁹¹ Ibid.

⁹² Seel, "Estetikk og hermeneutikk", 30.

⁹³ Ibid.

tilsynekomsten.⁹⁴ Men samtidig er den estetiske erfaring en erfaring som overskrider forståelsen i sin uforståelighet. I den estetiske erfaring erkjenner vi kunstverket i sin annerledeshet. Vi kan ikke definere det begrepsmessig i sin annerledeshet, men vi *vet* at det er annerledes derfor fordrer erfaringen en refleksjon over hva det er som skjer i møtet med verket, og over denne annerledesheten vi erkjenner. Fordi den estetiske erfaringen er så særegen, og fremmed fra vår daglige tilstedeværelse i verden, ”tvinges” vi på en eller annen måte til å reflektere over oss selv i den øyeblikksituasjonen som møtet med verket er. Det er en erfaring som ikke relaterer seg til noe forstått, men som i sin prosess er *forstående*.⁹⁵

1.8 Relasjonell estetikk – (mellom) menneskelige relasjoner og kunstverkets sosial materielle form

*Kunstverk i 1990- årene gjør betrakteren til en nabo, til en direkte samtalepartner.*⁹⁶

I 1998 utga den franske kritiker og kuratoren Nicolas Bourriaud boken *Esthétique relationnelle – Relasjonell estetikk*. Bourriaud bruker begrepet *relasjonell estetikk* for å definere en rekke kunstpraksiser på 90- tallet som, på ulike måter, konstruerte kunstverkene som sosiale situasjoner. Disse kunstverkene kan i stor grad defineres som hendelser der iscenesatte relasjoner åpner opp for deltagelse og samhandling i kunstverket. I 1990 holdt kunstneren Rirkrit Tiravanija en middag i Paula Allan Gallery, New York, der han serverte *pad thai* til alle som kom innom galleriet. Måltidet ble en iscenesatt sammenkomst der mennesker minglet, spiste og drakk, det ble et utgangspunkt for samtaler som ellers ikke ville ha funnet sted. Kunstverket besitter en relasjonell og/eller sosial form som er definert av kunstneren, som igjen danner utgangspunktet for betrakterens deltagelse. Dermed kan man hevde at den kunsten som går innunder den relasjonelle kategorien, i mange tilfeller frembyr en ferdigprodusert ”pakke” for deltagelse ved at hele verket er bygd opp som en sosial sammenkomst eller som menneskelige relasjoner. Bourriaud setter sin analyse av den relasjonelle 90- talls kunsten i en marxistisk tradisjon når han beskriver kunstverket som et *sosialt (mellom) rom*, det vil si at kunstverket er i besittelse av andre mulige verdi – og utvekslingssystemer enn det som er rådende i det kapitalistiske samfunnet.

⁹⁴ Seel, ”Estetikk og hermeneutikk”, 27.

⁹⁵ Seel, ”Estetikk og hermeneutikk”, 27-30.

⁹⁶ Nicolas Bourriaud, *Relasjonell estetikk* (1998), oversatt av Boel Christensen – Scheel (Oslo: Pax Forlag, 2007), 60-61.

(Mellom) rommet er et rom av menneskelige relasjoner som, selv om det føyer seg mer eller mindre harmonisk og åpent inn i det globale systemet, foreslår andre muligheter for utveksling enn de som er virksomme i det systemet. Akkurat slik (som et (mellom) rom) er samtidskunstutstillingen innefor handelen med fremstillinger: Samtidskunsten skaper frie rom, tidsrom der rytmen motsetter seg og er en annen enn den som styrer dagliglivet.⁹⁷

Samtidskunsten blir en form for politisk og ideologisk opponent mot det stadig automatiserte samfunnet, mot de automatiserte relasjonene i samfunnet. Den relasjonelle estetikken argumenterer ikke for at den kunsten som baserer seg på samhandling og deltagelse viser en sosial utopi, men at den heller legger til rette for et utvekslingsrom som står som en alternativ mulighet til det som ellers er i samfunnet. Ved at kunsten er et sosialt (mellom) rom tar det følgelig innover seg, og problematiserer de sosiale og mellom menneskelige relasjonene som er i samfunnet. Den relasjonelle kunsten beskrives som «en kunst som tar sfæren av menneskelig samhandling og dens sosiale sammenheng som teoretisk horisont, heller enn å bekrefte et symbolsk autonomt og *privat* rom».⁹⁸ For Bourriaud må kunstens autonome rom vike for dens kommuniserende og flyktige karakter, der kunstverket fjerner seg fra enhver metafysisk forståelse av seg selv som en opphøyd virkelighet og idé. Kunstverket er en menneskelig aktivitet og en *møtetilstand*. Det viktige i Bourriauds forståelse av kunstverket som en kommuniserende aktivitet er at det er kunstneren som setter premissene for betrakterens deltagelse i verket. «Innenfor det sosiale (mellom) rommet må kunstneren påta seg ansvaret for de symbolske modellene hun viser frem».⁹⁹ Rirkrit Tiravanija tar aktivt i bruk flere, komplekse modeller for utveksling i sine kunstverk. Den mest fremtredende i hans middager er en form for kulturutveksling, der publikum spiser tradisjonell thai – mat i et vestlig kunstgalleri. Tiravanija er kokken som stiller i stand middagen og serverer mat, han inviterer publikum til å sette seg ned og spise sammen. I de aller fleste kulturer er måltidet en felles sammenkomst både i forhold til det å lage maten og spise den, måltides sosiale funksjon kan i mange sammenhenger sies å utgjøre en plattform for kommunikasjon. For Tiravanija blir måltidet et verktøy for det som er selve kunstverket, dialog og samhandling mellom betrakterne. De sosiale modellene som kunstneren foreslår, og den graden av deltagelse hun oppfordrer til er med på å danne «et særskilt utvekslingsområde» både i verket og i utstillingen. Kunstverket skaper en alternativ virkelighet, som like fullt er virkelig fordi det

⁹⁷ Bourriaud, *Relasjonell estetikk*, 20-21.

⁹⁸ Bourriaud, *Relasjonell estetikk*, 17.

⁹⁹ Bourriaud, *Relasjonell estetikk*, 22-23.

består av menneskelige aktiviteter. Bourriaud beskriver sågar det relasjonelle kunstverket som et mulig temporært *mikrosamfunn*.¹⁰⁰ I 1996 arrangerte Tiravanija kunstverket *Untitled (Tomorrow Is Another Day)* på Kölnischer Kunstverein i Köln. Her rigget Tiravanija opp en rekonstruksjon i treverk av sin egen leilighet i New York. Rekonstruksjonen var like stor som den virkelige leiligheten, med fasiliteter som innlagt vann, toalett, komfyrer, tv etc. I løpet av utstillingsperioden som varte i tre måneder, var leiligheten åpen 24 timer i døgnet. Dermed kunne publikum gå inn i leiligheten og gjøre som de selv ville. Dette resulterte i at folk overnattet der, spiste, dusjet, slappet av, alle de hverdagslige gjøremålene folk flest utfører ble nå utført i et kunstverk. «Many, many people spent a lot of time in and around the apartment, and they shared their time and space together».¹⁰¹ Både galleriet og kunstner måtte i dette tilfellet stole på publikum fordi dørene til utstillingsrommet sto åpent hele tiden. Det ble overlatt til publikum å selv velge hvordan de ville bruke denne muligheten. Tiravanija beskriver selv hvordan prosjektet ble et eget lite samfunn skapt av publikum, blant annet tok publikum med sine egne ting inn i leiligheten og lot det være der. Leiligheten ble et samlingspunkt, som gjennom sin hverdagslige karakter, lot publikum utfolde seg som de selv ønsket. De relasjonelle kunstverkene er ikke ferdigproduserte pakker for deltagelse, tvert i mot så tilrettelegger kunstneren modeller for deltagelse gjennom kunstverkets (mellom) rom, der det er opp til betrakteren å selv fylle verket med sine egne tanker og handlinger. Det er i lys av disse konstellasjonene at man må se kunstverkets form som en sosial form. Bourriaud vektlegger kunstverkets materialitet i samme retning, dets materialitet er arbitrær, det vil si at det er en form som ikke er ferdig, den er uten endemål og utelukkende betinget av variasjon. Det er hva den enkelte betrakter gjør ut av sin deltagelse, hvordan hun samhandler med de andre betrakterne, og hvordan alle disse sosiale relasjonene utgjør en struktur som er kunstverkets struktur, og dets form.¹⁰² I *Untitled (Tomorrow Is Another Day)* fikk kunstverket en åpen og inkluderende karakter som nærmest kan betegnes som ekstrem. Hverdagslivet som vi kjenner det, får i denne typen kunstverk en annen karakter, det blir på en måte fremmedgjort ved at det settes i en kunstnerisk kontekst, det å slappe av på sofaen i et galleri er ikke det samme som å gjøre det i sitt eget hjem. Det er også dette Bourriaud poengterer når han beskriver disse kunstverkene som potensielle mikrosamfunn, de står som alternativer til virkeligheten. «At dagens kunstnere modellerer menneskelige relasjoner er helt logisk:

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Rirkrit Tiravanija, ”No Ghosts in the Wall/2004”. I *Participation* (Ed. Claire Bishop) – *Documents of Contemporary Art*. Series Editor, Iwona Blazwick (London, Cambridge: Whitechapel Gallery – The MIT Press, 2006), 151.

¹⁰² Bourriaud, *Relasjonell estetikk*, 23-27.

Relasjonene som ellers blir tilbudt oss er stadig mer standardiserte, som om de kom ut av en fabrikk for det å leve».¹⁰³

Den relasjonelle kunstens bruk av sosial utveksling, fører også med nødvendighet at disse verkene i all hovedsak er intersubjektive møter der meningen skapes, og oppstår i *fellesskapet* av publikum. Verkets identitet blir dermed en arbitrær identitet, dvs. det er aldri helt eller delvis tydelig hvordan kunstverket fremstår som verk fordi det den menneskelige samhandlingen skjer i øyeblikket, den kan ikke forutsies.

Claire Bishop kritiserer den relasjonelle estetikken for det hun mener er en utpreget naivitet. I artikkelen *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004) redegjør Bishop for hvordan den relasjonelle estetikken presenterer og forklarer en tendens innefor kunstscenen på 90- tallet der galleriet ble tillagt en form for ”laboratorium funksjon” for de (eksperimentell) relasjonelle kunstverkene til blant annet Tiravanija og Liam Gillick. Hun beskriver de relasjonelle kunstverkene som verk med en «do- it- yourself» (DIY) tilnærming til betrakteren både som skaper av verket, og som publikum.¹⁰⁴ Denne DIY- tilnærmingen sees også i forhold til Bourriauds beskrivelse av de relasjonelle kunstverkene som mikrosamfunn, der publikum får muligheten til å skape et temporært samfunn innad i verket.

Moreover, this audience is envisaged as a community: rather than a one-to-one relationship between work of art and viewer, relational art sets up situations in which viewers are not just addressed as a collective, social entity, but are actually given the wherewithal to create a community, however temporary or utopian this may be.¹⁰⁵

For Bourriaud er produksjonen av de (mellom) menneskelige forholdene en modell for demokrati og dialog. Den relasjonelle kunsten utforsker menneskelige relasjoner samtidig som de blir produsert. Bishop argumenterer for at det på ingen måte er dekkende å beskrive og bedømme et kunstverk som (velfungerende) demokratisk kun ut fra det faktum at det produserer, tilbyr og presenterer menneskelige relasjoner. I en slik etisk – politisk holdning blir alle relasjoner som produseres automatisk tatt for å være ”gode” relasjoner, dvs. moralsk og etisk korrekte fordi de fremstår som harmoniske utelukkende på grunn av publikums samhandling med hverandre. Det er en forståelse der man ikke tar høyde for de sosiale forskjellene som er tilstede, og heller ikke den menneskelige kommunikasjonens risikofaktor, dvs. faren for å bli misforstått, føle ubehag, uenighet, utøve makt, vold osv. Det demokratiske

¹⁰³ Nicolas Bourriaud, ”Ustabile forbindelser. Fra det relasjonelle til det radikante- en teoretisk rute”. I *Nabolagshemmeligheter. Kunsten som byprosess*. Red. Jan Inge Reilstad (Oslo: Press, 2009), 317.

¹⁰⁴ Claire Bishop, ”Antagonism and Relational Aesthetics”. I *October No. 110* (Høst 2004), 54.

¹⁰⁵ Ibid.

rommet er ikke et enhetlig harmonisk rom, men heller et rom hvor alle menneskelige faktorer kan la seg utspille, også relasjoner som er konfliktfylte.¹⁰⁶ Bishop fører sin kritikk av den relasjonelle estetikken mot det hun ser på som en mangel på antagonisme i de relasjonelle kunstverkernes relasjoner så vel som i det helhetlige, demokratiske fellesskapet de tilbyr å være.¹⁰⁷ *Untitled (Tomorrow Is Another Day)* ble beskrevet som et verk der publikum kom til å få en intens opplevelse av fellesskapet de utgjorde gjennom sitt opphold i verket. Ved å gi publikum fri tilgang til verket slik at de kunne oppholde seg i leiligheten som de selv ønsket, utgjorde det ikke bare en forstyrrelse mellom hverdagsliv og kunst, men det skapte også et fritt sosialt rom. Avisen *Kölnischer Stadt- Anzeiger* beskrev *Untitled (Tomorrow Is Another Day)* som et «slags asyl for alle og enhver».¹⁰⁸ Det vil si at også i prinsippet kan uteliggere, narkomane, prostituerte, og folk fra belastede ghettoer oppholde seg i verket på lik linje med de som tradisjonelt sett går på kunstutstillinger eller befinner seg innenfor bransjen. I en slik forståelse ligger det tydelige referanser til det utopiske, dvs. det er et ønske om å forene alle samfunnslag, gjennom kunsten. Verket blir dermed en bedre, og en mer demokratisk virkelighet enn den vi faktisk lever i. Hvert enkelt menneske glir inn i et særegent fellesskap som oppstår i verket, der de sosiale, kulturelle og individuelle forskjeller hvikes bort (eller blir ubetydelige) ved at alle forenes i samhandlingen. Men selv om den relasjonelle estetikken beskriver disse kunstverkene som alternativer til det kapitalistiske samfunnet vi lever i, så er det fortsatt en utopi, en drøm som ikke lar seg muliggjøre. Publikum vil alltid kjennetegnes ved at de er mennesker med en interesse for kunst, og at de stort sett ikke er mennesker som befinner seg på ”utsiden” av samfunnet. Bishop hevder at kunstverk som *Untitled (Tomorrow Is Another Day)*, de som fremviser seg som mikrotopier, like fullt er utopier ved at de ekskluderer det som forhindrer deres realisering. Selv om verket inviterer alle samfunnslag til deltagelse, så er det kun i prinsippet, som en del av et utopisk begjær. Bishop finner det fristende å spør seg selv om hva som hadde skjedd om noen hjemløse virkelig hadde bosatt seg i den temporære leiligheten i Kölnischer Kunstverein. Og det er nettopp slike spørsmål som den relasjonelle estetikken verken utdyper eller reflekterer over. Kunne en hjemløs bosette seg der i tre måneder? Ville hun bli kastet ut, og i så tilfelle, hvilken rett har galleriet

¹⁰⁶ Ina Blom, *On the Style Site Art, Sociality, an Media Culture* (New York: Sternberg Press, 2007), 133.

¹⁰⁷ Bishop tar utgangspunkt i et antagonisme begrep slik det er definert hos Ernesto Laclau og Chantal Mouffe; «Laclau and Mouffe argue that a fully functioning democratic society is not one in which all antagonisms have disappeared, but one in which new political frontiers are constantly being drawn and brought into debate – in other words, a democratic society is one in which relations of conflicts are *sustained*, not erased». ”Antagonism and Relational Aesthetics”, 65-66.

¹⁰⁸ *Kölnischer Stadt Anzeiger* sitert i Bishop, ”Antagonism and Relational Aesthetics”, 68. Opprinnelig sitert i Rirkrit Tiravanija: *Untitled, 1996 (Tomorrow Is Another Day)*, (Cologne: Salon Verlag and Kölnischer Kunstverein, 1996).

til å kaste henne ut av et slikt verk? Et verk som enfatisk er åpent for alle. Det er nødvendig å problematisere relasjonene som skapes i de relasjonelle kunstverkene, og det er nødvendig at det er verket *selv* som stiller disse spørsmålene. Og dette er ikke noe den relasjonelle estetikken gjør. I stedet ser den på de relasjonelle kunstverkene som utelukkende harmoniske, «because they are addressed to a community of viewing subjects with *something in common*».¹⁰⁹ Ved å se den relasjonelle estetikken i forhold til Laclau og Mouffes teori om demokratiet som antagonistisk, ser Bishop at Bourriauds påstand om et indre demokrati i relasjonene som skapes i det relasjonelle kunstverket, ikke lar seg muliggjøre nettopp fordi den relasjonelle estetikken ser fellesskapet som et subjektivt hele, der fellesskapet er immanent i verket. Dermed blir de relasjonelle kunstverkene som inntar en slik posisjon overfladiske. Fellesskapet er aldri et subjektivt hele, tvert imot er det alltid uavsluttet, det vil aldri oppnå en fullførelse slik at det blir helt samtidig som det streber mot helheten.¹¹⁰ «There is debate and dialogue in a Tiravanija cooking piece to be sure, but there is no inherent friction since the situation is what Bourriaud calls 'microtopian': it produces a community whose members identify with each other, because they have something in common.»¹¹¹

Bishop kritiserer Bourriaud (og Tiravanijas) mikrotopi for å utelukkende skape ”koselige” relasjoner mellom et publikum som allerede kjenner hverandre. Dermed faller den relasjonelle estetikkens ønske om å skape alternative sosiale situasjoner, nettopp fordi et relasjonelt kunstverk som Tiravanijas *Untitled (Pad Thai)* middag i Paula Allan Gallery kun skaper situasjoner lik mingling. Samhandlingen og dialogen foregår dermed på overflaten, det blir ikke noen mulighet for publikum til å bli utfordret. Og dette er nok Bishops største hovedinnvending mot den relasjonelle estetikken. Hun ønsker heller å fremheve en *relasjonell antagonisme* i kunstverk som på ulike måter utfordrer betrakteren til deltagelse, interaksjon og *refleksjon*. Her trekker hun frem Santiago Sierras kunst som eksempel på kunst som utfordrer publikum i forhold til en problematisering omkring demokrati, menneskelige relasjoner som kapitalistiske etc. I likhet med Tiravanija legger Sierra til rette for menneskelige relasjoner i verket. Dette er relasjoner mellom kunstneren, deltagerne og publikum. Et viktig moment her,

¹⁰⁹ Bishop, ”Antagonism and Relational Aesthetics”, 68.

¹¹⁰ Subjektet som antagonistisk tilsier at subjektet aldri er helt, samtidig som det aldri er totalt fragmentert (desentrert). Dermed vil subjektet hele tiden pendle mellom disse motpolene; «Because subjectivity *is* the process of identification, we are necessarily incomplete entities. Antagonism, therefore, is the relationship that emerges between such incomplete entities. [...] In the case of antagonism, argue Laclau and Mouffe, 'we are confronted with a different situation: the presence of the 'Other' prevents me from being totally myself.' [...] In other words, the presence of what is not me renders my identity precarious and vulnerable, and the threat that the other represents transforms my *own* sense of self into something questionable. When played out on a social level, antagonism can be viewed as the limits of society's ability to fully constitute itself». Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, 66 -67.

¹¹¹ Bishop, ”Antagonism and Relational Aesthetics”, 67.

er at han betaler mennesker for å delta i kunstverket. Dette er i stor grad fattige mennesker, ofte flyktninger som arbeider ulovlig, de er mennesker som i stor grad sees på som et samfunnsmessig ”problem”. I *Persons Paid To Have Their Hair Dyed Blond* (2001) ble illegale innvandrere betalt 60 dollar mot å bleke håret sitt blondt. Etterpå ble noen av deltagerne tilbudt Sierras utstillingsrom i Veneziabiennalen, der de solgte falske Fendivesker. Sierra betaler arbeidere for deltagelsen og blir selv betalt for verket. I motsetning til Tiravanija som inviterer mennesker til å spise og bo sammen, anvender Sierra seg av (under) betalt arbeidskraft der deltagerne ofte blir stilt ut i ubehagelige situasjoner. «While Tiravanija celebrates the gift, Sierra knows that there’s no such thing as a free meal: everything and everyone has a price».¹¹² Bishop beskriver selv at hun følte et ubehag idet hun betraktet adferden til gateselgerne, normalt er de svært pågående, ofte aggressive i sin tilnærming, men nå var de rolige. De var tilbaketrukket som om utstillingsrommet undertrykket deres normale adferd. «Surely these guys were actors? Had they crept in her for a joke?»¹¹³ Ved å la de nyblekede gateselgerne stå å selge piratkopierte vesker i biennalen rystet Sierra ved publikums oppfatning av seg selv som kunstpublikum, og hvem som tradisjonelt sett har tilgang til biennalen. Slike kunstverk spiller aktivt på den antagonismen som finner sted i samfunnet, og den antagonismen som finner sted i oss selv som subjekter idet vi omgås med andre mennesker. De relasjonelle kunstverkene må derfor ta stilling til de motstridene faktorene som til enhver tid eksisterer i menneskelige relasjoner, også der hvor disse relasjonene utgjør selve verket.

Kapittel 2. Verket og erfaringen - *Sørfinnset skole/ the nord land*

2.1 Lokalitet, langsiktige og flyktige relasjoner – kunstverket som en prosess i nærmiljøet

Sentralt innefor mange av de relasjonelle kunstverkene står forståelsen av kunsten som en del av livet, både i forhold til hverdagslivet og i et større samfunnsmessig perspektiv. Dette sees tydelig i de mer langsiktige kunstprosjektene, slik som *Sørfinnset skole/ the nord land*, *The Land Foundation* og *Ydre Nørrebro Kultur Bureau*. Dette er kunstprosjekter som gjennom flere år har skapt et tett forhold til sitt nærmiljø. Den lokale forankringen utgjør også eksistensgrunnlaget for disse prosjektene, da hovedintensjonen i svært stor grad er å bidra til

¹¹² Bishop, ”Antagonism and Relational Aesthetics”, 70.

¹¹³ Bishop, ”Antagonism and Relational Aesthetics”, 73.

nye prosesser i det lokale miljøet. *Ydre Nørrebro Kultur Bureau* sier selv at de «ønsker at relokalisere den kunstneriske aktivitet til det lokale miljø, dvs. at arbeide med mellemmenneskelige relationer og dialogiske projekter i de områder og med mennesker, der de er, hvor vi befinner os».¹¹⁴ Kunstproduksjonen flyttes ut i gatene, i lokale samlingshus, på skoler og i andre lokale samlingspunkter, for å nevne noen. Det skapes en tett dialog med det lokale samfunnet, der innbyggernes ønsker og synspunkter er med på å forme prosjektet. Den møtetilstanden som den relasjonelle estetikken beskriver blir her konkretisert i form av møter, workshops, seminarer, kulturkvelder, og andre aktiviteter. Dialogen tar utgangspunkt i det lokale og i de nære relasjonene. Dette er prosessuelle kunstverk som søker å bidra til en potensiell inngripen i menneskers hverdag. Skillet mellom kunst og hverdagsliv blir diffust, og i enkelte tilfeller vanskelig å definere da mye av aktivitetene i disse prosjektene har en karakter lik "vanlige" hendelser og organiserte arrangementer i vår hverdag.

Sørfinnset skole/ the nord land er i så henseende et slikt prosjekt. Som en del av Nordland fylkeskommunes *Kunstneriske forstyrrelser* er *Sørfinnset skole/ the nord land* et av totalt 17 kunstverk fordelt på 13 kommuner i Nordland fylke. *Kunstneriske forstyrrelser (KF)* «er en serie stedsrelaterte kunstverk» som blant annet skal «problematisere den lokale konteksten, kunstens kommuniserende evne og funksjon i dagens virkelighet, og på et kunsthaglig nivå diskutere 'site specific' som kunstnerisk sjanger og strategi».¹¹⁵ *KF* tok utgangspunkt i en stedsspesifikk kunst der sted blir forstått som et sosialt fellesskap. I boken *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity* (2002), redegjør Miwon Kwon for det hun beskriver som «community- based site specificity». Dette er stedsspesifikk kunst som vektlegger sosial integrering i et samfunn, der kunstneren involverer den lokale befolkningen i den kunstneriske prosessen.

In most cases, community- based site specificity also seeks out to bring about another kind of integration between the community and the work of art. A group of people previously held at a distance from the artistic process, under abstract designations of viewer/ spectator, audience, or public, are enlisted in this case to participate in the creation of an artwork.¹¹⁶

Denne formen for stedsspesifikk kunst må sees i lyset av den sosiale vendingen kunsten tok på 90- tallet. I motsetning til 60- og 70- tallets fenomenologiske relasjon mellom

¹¹⁴ Ydre Nørrebro Kultur Bureau, "Hvem er YNKB?". <http://www.ynkb.dk/hvem.shtml> Sist lest 30.03.2011.

¹¹⁵ "Sørfinnset skole/ 'the nord land' " – Kunst i Nordland, <http://www.kunstinordland.no/artikkel.aspx?MId1=589&AId=4316> . Sist lest 10.04.2011.

¹¹⁶ Miwon Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity* (Massachusetts, London: The MIT Press, 2004), 95.

sted/kunstverk, og 80- tallets institusjonskritikk, tok den stedsspesifikke kunsten på 90- tallet utgangspunkt i en forståelse av sted som et sosialt fellesskap. Kunstverkets relasjon til stedet er ikke forankret i en skulptur eller installasjons interaksjon med et fysisk sted, det manifesterer seg i utforskingen av de sosiale og kulturelle aspektene ved samfunnet.¹¹⁷ Samfunnet som sted er menneskeskapt, det vil si at det alltid er i utvikling, og skapes av de menneskene som til enhver tid befinner seg i det samfunnet. I likhet med den relasjonelle estetikkens kunstpraksiser legger denne stedsspesifikke kunsten til rette for samhandlingsprosesser mellom flere individer. Men der den relasjonelle estetikken beskriver dette som et mål i seg selv, er det i den «nye» stedsspesifikke kunsten et ledd i en kunstnerisk prosess, der målet er å utforske/problematisere de sosiale og kulturelle dimensjonene i samfunnet. Kunstnerens interaksjon med samfunnet blir da integrert i verket. Sentralt i den teoretiske rammen til *KF* var at det enkelte kunstverket skulle utfordre stereotype forestillinger om det nordnorske lokalsamfunnet som et samfunn uten framtid. «Vi ønsker å gå inn i en form for hverdagsdiskusjon, som har med disse samfunnenes overlevelsessevne, fremtidsmuligheter og ikke minst selvforståelse å gjøre».¹¹⁸ Samtidig skulle det også utfordre tradisjonelle forestillinger om hva kunst kan være, og den tradisjonelle resepsjonen av Nord-Norge i kunsten. I motsetning til *Skulpturlandskap Nordland*, som fokuserte på den fenomenologiske relasjonen mellom kunstverk og sted (sted forstått i forhold til natur og topografi), skulle *KF* «la kunsten bli et redskap til å skape diskusjon rundt eget kulturelt ståsted».¹¹⁹ Kunstverkene i *KF* skulle dermed utfordre det lokale samfunnets tanker om seg selv som samfunn, sted og sosialt fellesskap.¹²⁰

Hvert kunstverk har sin egen tilnærming til den overordnede problemstillingen, men sentralt i hele *KF* er møtet mellom kunstner og den lokale befolkningen. Valget av kunstverk og lokalitet var en demokratisk prosess der alle de involverte parter kom med sine ønsker og innspill.¹²¹ Dermed ble det fra et tidlig tidspunkt, en tett dialog mellom de offentlige organene, *KF*, kunstnere og den lokale befolkningen. Utgangspunktet for alle kunstverkene var at deltagelsen skulle være ønsket av det lokale samfunnet. I løpet av perioden 2003-2006 ble alle kunstverkene påbegynt, noen kunstverk slik som *Sonar* av kunstnergruppen Mobile

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Per Gunnar Eeg Tverbakk sitert i, Beate Pedersen, "Virkelighet blir kunst- kunstinvasjon i Nordland". I *KUNST* (2004:01 21.årgang), 3.

¹¹⁹ Per Gunnar Eeg Tverbakk sitert i, Pedersen, "Virkelighet blir kunst- kunstinvasjon i Nordland", 4.

¹²⁰ *KF* kan i så henseende sees som en videreføring av *Skulpturlandskap Nordland* ved at *KF* også utforsker stedsspesifikk kunst.

¹²¹ De involverte partene var Nordland fylkeskommune, fylkeskommunens fagenhet for billedkunst - Kunst i Nordland, Kunstneriske Forstyrrelser, kunstnerne, kommunene, og andre lokale samarbeidspartnere innad i kommunene (et eksempel er Sørfinnset Velforening i Gildeskål kommune).

Homes har en karakter av å være temporære hendelser i det offentlige rom (i dette tilfellet på kjøpesenteret Glasshuset i Bodø), andre kunstverk som *Plass til flere – tid til mer* av Michael Elmgren og Ingar Dragset, og *Turisten* av kunstnergruppen Baktruppen, har resultert i skulpturer, som gjennom en dialog med lokalbefolkning er blitt utformet og plassert på et spesifikt sted i samfunnet.¹²² Det som er sentralt for de fleste kunstverkene i *KF* er at de foregikk over et gitt tidsrom, fra de første samtalene med det lokale samfunnet til verket var ferdigstilt eller gjennomført. Slik at selve prosessen som innlemmet den lokale befolkningen i utformingen av verket, var tidsbegrenset. Det var også i flere tilfeller en forhandling om kompromisser fra kunstnernes side, der de opprinnelige ideene ikke helt passet den tematikken som den lokale befolkningen ønsket seg, dermed måtte kunstnerne gå nye veier for å kunne fortsette med verket. Åpenhet og kommunikasjon har i stor grad preget de fleste kunstverkene i *KF*, kunstnerne har på ulike måter involvert publikum i verket slik at de har erfart seg selv som deltagende. Her har graden av deltagelse variert fra å bli fotografert i iscenesatte situasjoner (*Folk på Bolga*- G/M Salong), få en videoinstallasjon inn i sitt eget hjem (*Peptalk på Hemnesberget*- Markus Renvall m.fl.) til å være med på å bestemme «at de neste 1000 barn som fødes i Narvik» skal få sin egen stjerneplakett i en «permanent installasjon» i en bydel (*Narvik superstars*- Aleksandra Mir).¹²³ Men selv om den kunstneriske prosess har skapt relasjoner mellom kunstner og publikum, så har de i stor grad vært temporære fordi de har foregått over et nokså kort tidsrom. Relasjonene kan i noen tilfeller sies å ha en karakter av å være flyktig, Zoe Christensen i Mobile Homes kommenterte i forbindelse med evalueringen av *KF* at hun følte at oppholdene i Bodø ble for korte til å kunne bli kjent med byen.¹²⁴

Kunstverkene i *KF* settes tydelig i en sosial stedsspesifikk kontekst, der møtet mellom kunster og publikum er det sentrale omdreiningspunktet i verksprosessen. Allikevel er det ikke til å unngå å se disse kunstverkene i forhold til den relasjonelle estetikkens innflytelse på samtidskunstscenen på 1990 – tallet og begynnelsen av 2000- tallet. I et intervju i tidsskriftet *KUNST* fra 2004 (nr. 1), poengterer daværende kurator Per Gunnar Eeg Tverbakk at noe av målsetningen til *KF* var å utforske og utfordre noen de sentrale «90- tallsstrategiene» innenfor samtidskunstscenen.

¹²² Mariann Komissar, *Forstyrrelser i nord – en evaluering av Nordland fylkeskommunes prosjekt Kunstneriske forstyrrelser* (Bergen: Fagbokforlaget, 2007), 7-10, 22-24, 32-38.

¹²³ Komissar, *Forstyrrelser i nord*, 32-52; Marte Bjerke, ”Hjem, gale hjem” i <http://www.ranablad.no/kultur/article723004.ece>. Sist lest 06.04.2011

¹²⁴ Komissar, *Forstyrrelser i nord*, 45.

I mer en ti år har man diskutert hvordan kunsten kunne ta del i en felles aktivitet utenfor kunstscenen. Men hva innebærer det når det kommer til stykket? Én ting er å lage sosial kunst i en velrenommert kunstinstitusjon i Oslo. Noe helt annet er det å flytte et up – to- date kunstuttrykk opp til et småsamfunn som overhodet ikke har noe referanseapparat i forhold til den typen kunst. I dette prosjektet ønsker vi å reelt utfordre noen av 90- tallsstrategiene. Vi sier ja vel, hvis dere vil ut til folket, kom igjen!¹²⁵

90- tallsstrategiene må forstås her både som den sosiale stedsspesifikke diskursen og diskursen rundt den relasjonelle estetikken. Videre i intervjuet forklarer han at denne utforskningen fører til interessant diskusjon rundt den relasjonelle estetikken samhandlingspraksiser som operer innenfor det virkelige samfunn.

I sin svært innflytelsesrike bok «Relational Aesthetics» fra 1995 sier Nicolas Bourriaud at kunstens siktemål ikke lengre er å formgi imaginære eller utopiske virkeligheter, men å lansere væremåter eller handlingsmodeller innenfor en faktisk virkelighet. Et interessant spørsmål er imidlertid om den kunstneriske diskursen i det hele tatt kan overleve hvis kunsten konkretiseres på den måten som etterspørres her. Kan et sosialt orientert prosjekt lokalisert ute i offentligheten operere på flere nivåer; både som håndgripelig handling og som modell i overført betydning? Hvordan skal publikum i så fall lese denne dobbelheten som kunstnerne operer med? Med Kunst i Nordland etablerer vi en arena der vi kan undersøke hvordan slike idéer som Bourriaud lanserer faktisk utspiller seg.¹²⁶

KF forholdt seg dermed til noen av de sentrale problemstillingene som dukket opp i lys av de relasjonelle kunstpraksisenes anvendelse av det sosiale og (mellom) menneskelige feltet som plattform for kunstproduksjon. Hvorvidt de på dette tidspunktet forholdt seg til den etter hvert svært så innflytelsesrike kritikken til Claire Bishop er vanskelig å si, da hennes hovedkritikk av den relasjonelle estetikken, ”Antagonism and Relational Aesthetics” (2004) kom ut samme året som overnevnte intervju. Men det som kommer tydelig fram er at selv om den relasjonelle estetikken ikke er nevnt i den offentlige beskrivelsen av *KF*, var den en medvirkende faktor i den konteksten som kunstverkene skulle operere innenfor. De relasjonelle kunstverkene er ikke kunstverk som kan inngå i en felles kategorisk definisjon i forhold til form og medium osv. Det er kunstverk som i stor grad er flyktige og situasjonsbaserte, men som finner en fellesnevner i det faktum at de «operer i den samme praktiske og teoretiske sfæren av mellommenneskelige relasjoner».¹²⁷

Kunstverkene i *KF* er både deltagerbaserte og prosessorienterte. Noen kunstverk har innlemmet deltagerne i verksprosessen fra dag en, slik som *Sørfinnset skole/ the nord land* og

¹²⁵ Per Gunnar Eeg Tverbakk sitert i, Pedersen, ”Virkelighet blir kunst- kunstinvasjon i Nordland”, 3.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Bourriaud, *Relasjonell estetik*, 60.

Plass til mer – tid til flere, mens andre kunstverk slik som Jeppe Heins *Privat Regn* i Bodø, i større grad oppfordrer til interaksjon med et ferdigstilt verk. Allikevel går ikke *KF* nærmere inn på en refleksjon over den enkelte betrakters deltagelse i kunstverket som en fellesskapsprosess, der kunstverket utgjør en sosial samhandlingssituasjon, og verksprosessen, dvs. der betrakteren er med på å skape verket. Det er heller ikke en refleksjon over den konstruerte deltagelsen de skaper, og hva det har å si for betrakterens opplevelse av sin egen deltagelse, både som betrakter og medskaper i verket. De har i mye større grad en tilnærming til betrakteren som *en del* av et lokalt samfunn, der samfunnet forstås som et publikum, og et fokus på de utfordringene som oppstår i forholdet mellom kunstner og samfunn. Det vil si at avstanden mellom kunstner og publikum blir undertrykkende og stigmatiserende, der kunstneren inntar antropologens rolle og fremstiller samfunnet slik hun ser det. Her forholder *KF* seg hovedsakelig til Miwon Kwon's kritiske tilnærming til de stedsspesifikke kunstpraksisene som går inn og intervensjoner i et allerede eksisterende samfunn, for så å utforske dette samfunnets identitet og selvforståelse i en kunstnerisk kontekst.¹²⁸ Men den relasjonelle estetikken synes i *KF* å være tilstede som en form for overordnet teoretisk tilnærming til deltagerperspektivet i kunstverk som innlemmer betrakteren i verksprosessen. Og i forhold til at de relasjonelle kunstverkene skaper temporære, intersubjektive møtetilstander, og (sam-) handlingsmodeller som står som alternativt til kunstens «autonome og *private rom*».¹²⁹

Sørfinnset skole/ the nord land skiller seg i midlertidig svært mye ut fra de andre kunstverkene og prosjektene i *KF*. De har gjennom flere år skapt en langsiktig relasjon til bygda, og flettet seg inn i samfunnet på en slik måte at det blir en del av hverdagen for de som bor der. Derfor er det relevant å heller se prosjektet i lys av andre langtidsbaserte, relasjonelle kunstprosjekter som *Ydre Nørrebro Kultur Bureau*, *The Land Foundation*, *New Meaning* og *Oda Projesi*. Dette er kunstprosjekter som forholder seg til det samme miljøet eller samfunnet over flere år slik at relasjonene i stor grad blir nære og håndgripelige for de som deltar over en lengre tidsperiode. Prosjektet blir en del av deltagernes liv, og det skaper en mulighet for en dialog omkring det enkelte miljøet, problematiseringen og utforskningen av den lokale konteksten tar en varig (men alltid foranderlig) form slik at det blir tid til dialog, til samtaler og møter som kan skape en reel innvirkning i det lokale miljøet, og potensielt i menneskers liv.

¹²⁸ Kwon, *One Place After Another*, 138-139.

¹²⁹ Bourriaud, *Relasjonell estetik*, 17.

I 2002 tok daværende kurator for *KF*, Per Gunnar Eeg- Tverbakk kontakt med kunstnerne Søsja Jørgensen og Geir Tore Holm og ba de være på utkikk etter internasjonale samarbeidspartnere i forbindelse med det som kom til å bli deres bidrag til *KF*, *Sørfinnset skole/ the nord land*. Han inviterte de til å skape et prosjekt i bygda Sørfinnset, i Gildeskål kommune. Ikke lenge etter denne samtalen reiste Holm og Jørgensen til Australia og Thailand, der de blant annet var på utkikk etter eventuelle samarbeidspartnere.¹³⁰ I Nord – Thailand besøkte de prosjektet *The Land Foundation*, som er lokalisert i Sanpatong, rett utenfor byen Chiang Mai. *The Land Foundation* ble initiert i 1998 av kunstnerne Kamin Lertchaiprasert og Rirkrit Tiravanija. Prosjektet består hovedsakelig av to rismarker (derav det opprinnelige navnet *the land*) i nærheten av Sanpatong, og et kultursenter i byen Chiang Mai. Lertchaiprasert og Tiravanija inviterte kunstnere til å bygge små hus rundt rismarkene, dette har resultert i flere ulike typer bygg, blant annet et kjøkken, et batterihus med en dynamo som produserer strøm, et åttekantet stjerneformet hus som kan brukes til meditasjon, og et biogass- system (Supergas) utformet av den danske kunstnergruppen Superflex. Sentralt i *The Land Foundation* er at det skal fungere som en selvforsynt enhet. Det er ikke innlagt vann og strøm, de dyrker ris og grønnsaker, og med Supergass systemet kan de gjenvinne det avfallet som blir produsert. Alle som ønsker det er velkommen til å besøke prosjektet, bygningene rundt rismarken er åpne, slik at de besøkende kan overnatte. Tanken bak *The Land Foundation* er at det skal fungere som et åpent rom for kunstneriske og kulturelle aktiviteter/ prosesser, samtidig som de setter seg selv i en økologisk kontekst gjennom kultivering av rismarken som en selvforsynt og økologisk enhet i det lokale miljøet. Det som blir dyrket og høstet i rismarken blir delt i mellom de som arbeider der, og noe blir gitt til de lokale familiene som er rammet av aids epidemien. Blant noen av prosjektene er *The One Year Project*, der ca. 16 unge studenter og kunstnere lever og jobber sammen i området rundt rismarkene. Prosjektet kan sees på som et alternativt levesett, der utdanning, jobb og sosialt samvær flyter sammen. *The Land Foundation* er langtidsbasert, og har som et grunnleggende premiss at det skal være i bruk. «There is not a time limitation to the cultivation of the land, it is there to be used and can be used».¹³¹

¹³⁰ I forbindelse med mitt opphold på Sørfinnset sommeren 2010, fikk jeg tilsendt av Geir Tore Holm, en dokumentasjon over alt som har foregått i *Sørfinnset skole/ the nord land* fra 2002-2009. Denne oversikten kan også leses på bloggen deres, <http://sorfinnsetskole.blogspot.com/>. Jeg kommer videre til å referere til den som "Dokumentasjon 2002-2009".

¹³¹ "The Land Foundation – About the land", http://www.thelandfoundation.org/?About_the_land. Sist lest 07.04.2011; Boel Christensen – Scheel, *Mobile Homes – Perspectives on Situatedness and De- Situatedness in Contemporary Performative Practice and Theory*, Ph.D. Dissertation in Theatre Studies, 2008, Department of Culture Studies and Oriental Languages, University of Oslo (Faculty of Humanities, University of Oslo: 2009), 19-25.

Etter oppholdet på *The Land Foundation* bestemte Holm og Jørgensen seg for at de ville prøve ut et lignende prosjekt på Sørfinnset, i samarbeid med Lertchaiprasert og Tiravanija. Selv om prosjektet var inspirert av *The Land Foundation*, så måtte det også være tilpasset intensjonene til *KF* om å involvere det lokale samfunnet. Dermed måtte de gå i en dialog med innbyggerne på Sørfinnset for å høre hva de eventuelt kunne tenke seg. Den opprinnelige ideen var å kjøpe et nedlagt småbruk i bygda for å kunne opprette det de definerte som et «eksperimentelt kultursenter». Ideen ble godt mottatt av kommunen, men kultursjefen foreslo den nedlagte skolen som en annen lokalisering for prosjektet. Kunstnerne valgte da å tilpasse den opprinnelige ideen til skolen som lokalitet.

Vi tok skolen som utgangspunkt og vil aktivisere de elementene en skole innebærer: kunnskapsbygging, utvikling og tradisjonsformidling [...] Vi deler virksomheten inn i tre deler: På kort sikt skal vi gjøre skolen operativ og funksjonell for bygdefolket, for kunstnere utenifra og for studentgrupper. Det andre er å starte en diskusjon omkring *Den glömda staden*. Det tredje er å utøve noe vi kaller kulturservice. Det betyr at vi bidrar til idédugnader og motivasjon for å dra bygdeprosjekter i nye retninger.¹³²

I oktober 2003 ble det arrangert et møte der kurator i *KF* informerte Sørfinnset Velforening og kommunen om prosjektet. Kunstnerne var ikke tilstede, men prosjektet ble godt mottatt og et utsagn var at «kunstverket allerede er i gang». Men det var ikke før i mars 2004 at kunstnerne besøkte Sørfinnset for første gang. Da arrangerte de et allmøte der de inviterte hele bygda på hvalkjøtt i grønn curry, og diskuterte prosjektet. Under møtet ble det klarere for kunstnerne hvilken form prosjektet skulle ta, og de lagde en plan for det framtidige arbeidet. De baserte seg på den opprinnelige ideen om *Sørfinnset skole/ the nord land* som et eksperimentelt kulturelt samlingspunkt i bygda. Samtidig ønsket de også å utforske bygda i forhold til framtidige muligheter, og synliggjøre de allerede eksisterende mulighetene i en kulturell/ kunstnerisk og lokal kontekst. Sørfinnset er en bygd, som i likhet med mange andre små samfunn i regionen, preget av fraflytting. Det er et tradisjonelt næringsliv som hovedsakelig består av jordbruk, fiske og fiskeoppdrett. Dermed var det også et grunnlag for at prosjektet kunne utforske den tradisjonelle nyttebruken av naturen i forhold til økologiske problemstillinger, og bærekraftig utvikling. *Sørfinnset skole/ the nord land* består, slik Søsja Jørgensen formulerte det i 2004, av tre deler. Skolen fungerer som en operativ base for prosjektet, det er også der kunstnerne og gjester utenifra bor mens de er der. Her arrangeres mye av aktivitetene, det er alt i fra seminarer, kafé, matlagingskurs, drive in- kino med

¹³² Søsja Jørgensen, "Verdenskunst og hverdagsliv – En introduksjon til prosjektet Sørfinnset skole the nord land", <http://www.kunstinordland.no> . Sist lest 01.09.2009.

kunstfilmer, foredrag om kunst slik som *kunst og turisme* og *kunst og økologi*. Det kan være foredrag om samisk lokalhistorie, industrialiseringen i Nordland, presentasjon av kunstnerskap, kurs i tradisjonell gammebygging, og planlegging av byggprosjekter, blant annet. Variasjonen i de forskjellige aktivitetene er stor, ofte er det en blanding av forskjellige kulturelle uttrykk og tematisk innhold. Dette sees tydelig i det som defineres som den andre delen av prosjektet, utviklingen av området rund *Den glömda staden* ved Kjellingvatnet.¹³³ Kjellingvatnet ligger et par kilometer unna selve bygda, her har de bygd en samisk gamme, et thai- hus, og jevnlig settes det opp en teltbadstue (*Hikki*) som er laget av kunstneren Per Enoksson. I likhet med *The Land Foundation* inviterer *Sørfinnset skole/ the nord land* andre kunstnere fra forskjellige deler av verden, til å være med på å utvikle et lite naturområde/sted. Området ved Kjellingvatnet omtales også som *the nord land*, og kan beskrives som en direkte relasjon til *the land* i Sanpatong. I de første møtene med lokalbefolkningen kom det fram at de var redde for Sørfinnsets framtid, og at bygda skulle bli som den *Den glömda staden*, et forlatt sted som referer til noe som har vært, og som befinner seg i en slags ventetilstand.¹³⁴ En diskusjon rundt skulpturen, dens lokalitet og kontekst ble dermed et naturlig valg. Kunst i Nordland omtaler området ved Kjellingvatnet som «en direkte respons til kunstneren Jan Håfstrøms skulpturprosjekt *Den glömda staden*».¹³⁵ I august 2004 besøkte Jan Håfström Sørfinnset, det ble holdt en presentasjon av *Sørfinnset skole/the nord land* med en diskusjon rundt *Den glömda staden*. Tiravanija lagde sei i rød curry som ble servert. Den samiske buegammen ble påbegynt i mai 2005, der samisk håndverksmester Jon Ole Andersen holdt kurs i gammebygging. Buegammen sto ferdigstilt i begynnelsen av juli samme år. Denne sommeren ble også byggingen av thai- huset iverksatt (huset er designet av Tiravanija og Lertchaiprasert). Med i prosessen var 10 nyutdannede kunstnere med veiledere fra *The Land Foundations One Year Project*, restaureringshåndverker Åge Bergqvist, folk fra bygda, andre håndverkere og frivillige tilreisende. Thai- huset ble bygd etter tradisjonelle byggeskikker, noe som ifølge Geir Tore Holm bar på tekniske utfordringer for de lokale håndverkerne fordi konstruksjonen på thai- huset er bygd på helt andre prinsipper enn tradisjonell norsk byggeskikk. Blant annet var det diskusjon om hvorfor huset skulle lukke ut sollyset og varme, noe som står i motsetning til prinsippet om at norske hus og hytter skal holde på mest mulig varme. Samtidig måtte også huset kunne tåle det nord- norske klimaet, slik at konstruksjonen

¹³³ *Den glömda staden* (1996) er en skulptur av Jan Håfström som ble tildelt Gildeskål kommune av Skulpturlandskap Nordland.

¹³⁴ Komissar, *Forstyrrelser i nord*, 46-47.

¹³⁵ ”Sørfinnset skole/the nord land”, <http://www.kunstinordland.no/artikkel.aspx?MIId=589&AIId=4377> . Sist lest 08.04.2011

måtte bygges etter helt andre klimatiske forhold enn hva det tradisjonelt sett skulle kunne tåle. Thai- huset ble ferdigstilt i løpet av juli 2007, da ble det holdt en innvielse av huset med påfølgende badstuebading i *Hikki*, og en fest (*Cha-yo Olsokfest*) som ble arrangert i samarbeid med kunstnerduoene Rakett og Sextags.¹³⁶ Det er også planlagt at det skal bygges et bio-toalett i området ved Kjellingvatnet, og en jordkjeller som skal stå sentralt i bygda slik at alle som ønsker det, kan benytte seg av den. I 2007 begynte de på restaureringen av en gammel jordkjeller på Gjølset (et par kilometer unna Sørfinnset skole), dette arbeidet fortsatte de med og status for jordkjelleren sommeren 2010, var at den skulle bli ferdig til bruk påfølgende september.

Den tredje delen av *Sørfinnset skole/ the nord land* er å drive det de kaller en form for ”kulturservice”. Her bidrar kunstnerne med ideer til forskjellige aktiviteter, arrangementer og prosjekter som er ønsket av det lokale samfunnet. «Et eksempel er at vi foreslår å etablere servering av gratis kaffe til forbipasserende på rasteplassen ved riksveien».¹³⁷ Det er snakk om å synliggjøre de kulturelle mulighetene og verdiene som er i bygda, muligheter som kanskje ellers ikke ville bli lagt merke til, og som i den kunstneriske konteksten får lov til å utfolde seg og gjøre seg synlig. Dette vises i konkrete handlinger slik som overnevnte sitat, der forslaget om gratis kaffe ble realisert. De foreslår alternative modeller for kulturutveksling og kommunikasjon. Åpenhet og inkludering danner premisset for prosjektets form, alle ideer, ønsker og forslag som lokalbefolkningen kommer med, blir tatt på alvor og forsøkt realisert.

Når folk kommer med forslag til aktiviteter, er det interessant for oss å prøve å gjennomføre dem, sier Holm. – Som kunstnere har vi en mulighet til å føre ulike kunnskapsområder sammen. Innen tradisjonsbevarende virksomhet vil man jo nødig blande ting. Vi derimot, ønsker å lage hybrider. Vi ser verdien i å orientere oss rundt om i verden og utveksle kulturelle erfaringer.¹³⁸

Gjennom samarbeidet med *The Land Foundation* har de skapt relasjoner på tvers av lokalitet, kunststudenter fra Thailand har vært med på å skape kulturelle bidrag i et nord- norsk småsamfunn, og folk fra Sørfinnset har besøkt *The Land Foundation* i Thailand. *Sørfinnset skole/ the nord land* ønsker også å bidra til utviklingen rundt rismarkene, ved å bygge en nord- norsk jordkjeller til oppbevaring av mat. Utveksling av kultur og tradisjon blir et viktig element i prosjektet, denne utvekslingen fører i midlertidig også til et sterkere fokus på egen, lokal kultur. Et eksempel på dette er seminarne om den lokale pitesamiske kulturen, der en

¹³⁶ ”Dokumentasjon 2002-2009”, <http://sorfinnsetskole.blogspot.com/> . Sist lest 10.04.2011

¹³⁷ Jørgensen, ”Verdenskunst og hverdagsliv”.

¹³⁸ Beate Pedersen, ”Kunsten som sosial gest”. I *Billedkunst*, <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=332>. Publisert 21.10.2005. Sist lest 11.04.2011

av Sørfinnsets egne innbyggere, Elsa Norum holdt foredrag sammen med Knut Sundsfjord, leder i Salten pitesamisk forening. Lokale ressurser blir også ressurser i *Sørfinnset skole/ the nord land*.

Omfanget av det som skjer i prosjektet er stort, i løpet av 2004-2010 har det vært arrangert en uendelig mengde aktiviteter. Aktivitetene er sesongbaserte, med hovedvekt på vår - og sommerhalvåret. De tre delene i prosjektet flyter sammen, slik at det egentlig ikke er mulig å skille de ifra hverandre. Kulturservicen omfatter utviklingen av *the nord land* like mye som det å bidra med drive- in kino midt på vinteren. Skolen fungerer som et samlingspunkt der folk stikker innom for en prat og en kopp kaffe. Dialogen kan foregå i konstruerte rammer, slik som møter, foredrag etc. med en gitt tematikk, og i uanmeldte, spontane settinger der folk ”bare” møtes. Et annet og svært viktig aspekt ved prosjektet er at de introduserer sentrale tendenser innenfor samtidskunstheltet til befolkningen på Sørfinnset. Særlig i forhold til kunst som har en tilnærming til økologiske problemstillinger og samfunnsmessig engasjement. Det har regelmessig vært presentasjoner av kunstnere, og holdt foredrag om kunst i forhold til en tematikk omkring økologi, hverdagsliv, og liv. 20-25. juli 2009 arrangerte de en workshop med tittelen *Vi ser på livet/ Looking at Life*. Her undersøkte de «Sammenhenger mellom samtidkunst, sosialt engasjement og økologi». Kunstnere og kuratorer fra forskjellige land deltok, blant annet Thailand, Tyskland, Chile, Norge, Belgia, Sverige og Finland.¹³⁹ Selv har *Sørfinnset skole/ the nord land* deltatt på andre workshops/ prosjekter slik som *Social-Mental-Environmental* i Berlin og *Gentle Actions* på Kunstnernes Hus i Oslo. I likhet med mange andre deltagelsesbaserte kunstprosjekter jobber *Sørfinnset skole/ the nord land* på tvers av nasjonale grenser. Arrangementene tar utgangspunkt i lokale og internasjonale relasjoner. Denne multikulturelle tilnærmingen kan sees i de fleste aktivitetene, kunstnere fra ulike deler av verden blir invitert til Sørfinnset, og bidrar med sin kunstneriske og kulturelle bakgrunn i konkrete handlinger. Sommeren 2010 inviterte Camilla Marambio, kunstnerne Diego Fernandez, Ian Szydlowski, Juan Castillo, Juan Pablo Langlois (Chile), og Anu Vahtra (Estland) for å jobbe med «nature, traditions, ephemerality, food, life and death».¹⁴⁰ Sentralt er at de inviterte kunstnerne jobber med temaer som inngår i *Sørfinnset skole/ the nord land*, dermed blir bidragene deres blir en del av den alltid pågående kulturutvekslingen som foregår i prosjektet. De kulturelle forskjellene som oppstår i en slik situasjon blir ikke sett på som negative og avstandsskapene, tvert i mot så blir dette snudd om til en fruktbar situasjon for læring og refleksjon, der begrepene det lokale og det internasjonale utfordres.

¹³⁹ ”Dokumentasjon 2002-2009”.

¹⁴⁰ ”Summer is here-”, <http://sorfinnsetskole.blogspot.com> . Sist lest 03.05.2011

Mennesker med ulik bakgrunn som vanligvis sjeldent møtes, har skapt en arena der sosiale og kulturelle forskjeller blir en ressurs og ikke et problem. [...] Det er en serie handlinger der ulike kulturer og kommunikasjonsformer krysses. Begreper som ”det lokale” og ”det internasjonale” flyter sammen i en ny særegen dynamikk i form av fysiske og imaginære fellesskap.¹⁴¹

2.3 Deltagelse og hverdagsliv – møtetilstander i kunsterfaringen

Deltagelse og handling i fellesskapet kan sies å utgjøre et kardinalpunkt i *Sørfinnset skole/ the nord land*, alle som deltar i prosjektet, enten de er tilreisende eller lokale, deltar i fellesskapet. Hele prosjektet er konstruert rundt menneskelig samhandling, den sosiale og interagerende dimensjonen blir det ontologiske utgangspunktet for dets levedyktighet. Deltagelsen i *Sørfinnset skole/ the nord land* foregår ikke innenfor et lukket gallerirom, der betrakteren går inn i rommet og møter verket, enten det er en konstruert sosial situasjon eller et maleri. *Sørfinnset skole/ the nord land* kan sees på som en hele tiden pågående prosess der kunsten skapes i prosessen, i deltagelsen. Selvfølgelig kan deltagelsen i denne formen for langtidsbaserte kunstprosjekter, bestå av engangsrelasjoner lik relasjonene i relasjonelle kunstverk som opphører idet happeningen er ferdig. Men de langtidsbaserte kunstprosjektene har alltid potensialet for varig deltagelse, det er mulig å komme tilbake om noen måneder eller år, for å delta på nytt igjen. Det er gjennom deltagelsen at disse kunstprosjektene hele tiden er i utvikling, de tar aldri en varig form slik at man kan snakke om et ferdigstilt verk. Derfor blir det også nødvendig i en fortolkning, å selv delta.

Under mitt opphold på Sørfinnset bodde jeg, slik alle de andre tilreisende, på skolen. På forhånd hadde jeg fått informasjon fra Geir Tore Hom og Søsja Jørgensen om det planlagte programmet for sommeren, og en oversikt over alt som har skjedd siden den første planleggingen i 2002. I en e- post korrespondanse med Holm fikk jeg beskjed at det var best om jeg kunne være der en stund, slik at jeg fikk tid til å få med meg aktiviteter og møte folk, og at «erfaringer på kroppen er best».¹⁴² Dette stemmer også i svært stor grad, for å kunne forstå et slikt kunstprosjekt må man selv ha erfart det. Og det er min erfaring at selv om *Sørfinnset skole/ the nord land* skaper kulturelle og kunstneriske uttrykk innenfor sosiale

¹⁴¹ Per Gunnar Eeg Tverbakk, ”Mindre synlighet, større innflytelse”, <http://www.kunstinordland.no/artikkel.aspx?MId1=589&AId=4761> . Sist lest 10.05.2011

¹⁴² Henviser til e- post korrespondanse, 25.04.2010, og sitat fra Geir Tore Holm i e- post datert 09.11.2009.

prosesser som har en karakter av hverdaglige hendelser og det daglige liv, så har disse prosessene en annen karakter. Som deltager opplevde jeg en nesten ekstrem intensitet for en her – og nå situasjon, der alt handlet utelukkende om det som skjer i prosjektet. Hverdagslige handlinger blir fremmedgjort ved at de settes i en kunstnerisk kontekst, de tillegges noe *mer*, noen andre egenskaper og kvaliteter som skiller de fra den samme form for handlinger utenfor prosjektet. Det å vaske opp koppene ble noe annet, det å spise sammen ble noe annet. Jeg ble bevisst på disse handlingene på en helt annen måte, de fikk lov å tre frem som de handlingene de er, og ikke som et ledd i den uendelige kjeden av hverdagslige gjøremål. Det å delta gjennomtrenger hele prosjektet, slik at i noen øyeblikk fikk jeg en følelse av at jeg befant meg på en leirskole eller i en dugnad på grunn av en alltid tilstedeværende bevissthet på fellesskapet og kollektive handlinger. Her er det i midlertidig forskjell på selvvalgt deltagelse fra den lokale befolkningen og de som besøker prosjektet langveisfra. Den lokale befolkningen kan selv velge hva de vil være med på, og i hvilken grad de selv vil delta. Som tidligere nevnt er skolen åpen, slik at folk kan stikke innom for å se hva som skjer. I løpet av mitt opphold var det noen barn som daglig besøkte skolen, og hang seg på kunstnerne ulike gjøremål. Kenneth Norum og hans kone Yayar kom ofte innom for å høre på kunstnerpresentasjonene som ble holdt hver kveld, og deltagerne på den fem dager lange workshopen *Dialogos for Sørfinnset* kom bort på skolen etter avtale med Hans Hamid Rasmussen.¹⁴³ De har valgmuligheten til å delta for så å kunne trekke seg tilbake. Deltagelsen kan være spontan, eller planlagt og svært ofte er den forbeholdt et gitt tidsrom. Det vil si så lenge aktivitetene pågår, eller så lenge de selv velger å være med. Gjestene derimot, de som bor på skolen blir automatisk inkludert i de daglige gjøremålene, så vel som de ulike aktivitetene som arrangeres. De lever i stor grad i prosjektet, slik at deltagelsen er mer intens og erfares som altoppslukende. De hverdagslige gjøremålene blir organisert for hver uke, slik at man vet hvem som skal gjøre hva, og kan tilpasse arbeidet med de ulike aktivitetene. Det er også satt opp en plakat på døren til kjøkkenet/oppholdsrommet, med en oversikt over hva som skjer, og hvem som kommer. Samtidig blir de ulike gjøremålene diskutert i fellesskap, slik at det tilpasses for alle de involverte parter. I løpet av dagen ble det holdt tre felles måltider, frokost, lunsj og middag, hver dag ble i stor grad konstruert rundt måltidene. Det ene klasserommet fungerer både som et oppholdsrom og kjøkken, med en åpen kjøkkenløsning. I

¹⁴³ *Dialogos for Sørfinnset* var en workshop arrangert av kunstneren Hans Hamid Rasmussen i perioden 19- 23. juli, 2010. Målet var å utforme tekstillogoer som var forankret i det lokale, inspirert av et fysisk sted, eller en egen, personlig erfaring av stedet, samt utforske hvordan et sted kan uttrykkes visuelt. Disse logoene ble utviklet gjennom dialog mellom kunster og deltagerne. De ferdige arbeidene ble vist på den årlige sommerfesten, som ble arrangert lørdag 24. juli.

midten av rommet er det satt sammen flere bord slikt at de utgjør et slags langbord. I hver ende av rommet står det noen gamle sofaer, og på den ene veggen er det en stor tavle. Her skrives måltidene opp, med hvilke grupper som skal lage mat. Under mitt opphold ble det hovedsakelig laget mat med utgangspunkt i tradisjonell mat fra ulike kulturer. Det kunne være rene tradisjonsretter slik som empanadas, som ble tilsatt lokalt elgjøtt, eller vietnamesiske vårruller med makrell fanget i nærområdet. De blandet lokale råvarer med tradisjonsmat fra helt andre deler av verden. Måltidene reflekterte også de besøkendes kulturelle opphav/ tilhørighet i den forstand at de lagde tradisjonelle retter fra sitt eget hjemland. En kveld ble det servert russisk og østerriksk mat av kunstnerne Anna Chee (Russland), Franz Pomassl (Østerrike) og Stefan Mitterer (Norge/Østerrike). Kurator Camilla Marambio skrev ned oppskrifter på alle matrettene som ble tilberedt i løpet av uken, og kunstner Anu Vahtra fotograferte prosessen. Alle måtte bidra i forhold til matlaging, den første dagen ble jeg spurt om jeg kunne være med på å lage lunsj, og senere til middagen bakte jeg eplekake til dessert som ble servert under den daglige kunstnerpresentasjonen. Måltidene ble tillagt mye oppmerksomhet, det var viktig å få forberedt de til faste tidspunkter, hva som skulle lages og hvem som kunne være med på å forberede hvert enkelt måltid. Prinsipielt er ikke dette noe som skiller seg ut fra den vanlige hverdagen, felles måltider i de fleste kulturer fordrer kollektive handlinger, enten det gjelder forberedelser av mat eller det å spise sammen. Det som skilte seg ut i *Sørfinnset skole/ the nord land* var at det foregikk i en annen kontekst, som en integrert del av et prosessuelt kunstprosjekt. Det hadde fremtonet seg annerledes om prosjektet utelukkende bestod av å realisere og ferdigstille enkeltverk/ aktiviteter der måltidet ikke var en del av verket. Da ville måltidet foregått utenfor deltagelsen, deltagerne hadde spist for så å vende tilbake til deltagelsen. *Sørfinnset skole/ the nord land* vektlegger måltidet som «en grunnleggende form for kommunikasjon og kulturutveksling», og Geir Tore Holm har selv uttrykt at «kunsten vår handler om dagliglivet».¹⁴⁴ Dermed omfatter også deltagelsen i de kunstneriske prosessene, en deltagelse i hverdagslivet.

Dagen ble startet med en felles frokost kl 9.30. Onsdag var det kunstnerne Gry Hege Johansen og Hans Hamid Rasmussen som hadde ansvaret for frokosten, de lagde en salat med makrell, ellers var det kaffe, te og knekkebrød/brød av forskjellige slag. Maten gikk på rundgang, slik at vi serverte oss selv og sendte det videre. Under frokosten ble dagens gjøremål diskutert, samtlige kunstnere jobbet med prosjekter som skulle vises frem eller arrangeres på sommerfesten. Blant annet jobbet kunstnerne Ian Szydlowski, Diego Fernandez

¹⁴⁴ Marte Østmoe, "Når kunsten er å ta oppvasken sammen". I *Kulturliv* nr. 5/6, 2006, 15.

(Instituto Divorciado) og regissør Benjamin Echazarreta med *Prologue for All and None*, en halvtimes svart/hvit stumfilm der handlingen er basert på første del i Fredrik Nietzches novelle *Also Sprach Zarathustra* (1885).¹⁴⁵ Skuespillere og statister bestod av deltagerne som bodde på skolen og innbyggere på Sørfinnset. De scenene som omfattet en større gruppe mennesker skulle filmes denne dagen, og ble satt til etter lunsj. På forhånd hadde kunstnerne spurt folk om de kunne tenke seg å være med. For oss som bodde på skolen falt det seg naturlig å delta. Etter frokost ryddet vi og vasket opp, Søsja Jørgensen, Geir Tore Holm m.fl. hadde satt opp en vaskeplan på tavlen med hvem som skulle vaske hva, på lik linje med organiseringen av måltidene. Det meste av de daglige gjøremålene var planlagt slik at alle hadde noe å forholde seg til. Før lunsj jobbet folk med de respektive prosjektene, noen jobbet ute med å bygge en scene til filmingen og den påfølgende sommerfesten. Andre jobbet inne, blant annet malte Gry Hege Johansen akvareller av lokale planter som var samlet inn under den botaniske vandringen 19.juli. Stefan Mitterer, Anna Che og Franz Pomassl var ute å samlet inn materiale til grottekonserter fredag 23. juli. Dette var en konsert med fokus på stedlig radioaktiv lyd. Juan Castillo, Juan Pablo Langlois og Diego Fernandez sto for lunsjen (kl. 13), som var empanadas. Etter lunsj ble det gjort klart til filmingen av *Prologue for All and None*. Før lunsj var det meste av kostymene gjort klare for at påkledningen skulle foregå på kortest mulig tid. Kostymene skulle ikke hen vise til en spesifikk epoke, men heller fremstille en ubestemt eldre tid. Scenene ble filmet i skolens hage, og viser profeten Zarathustra idet han entrer markedet og etter hvert taler til folkemengden. Vi ble tildelt roller og instruert i hva vi skulle gjøre, servere, stå i boder, sage ved, føre samtaler osv. Idet Zarathustra entret scenen skulle folkemengden samles rundt ham, for så å bue ham bort og heller rette oppmerksomheten på linedanseren som var kommet for å opptre. Alle deltagerne ble først filmet sammen i fellesskap, og deretter individuelt for å få et nærbilde av ansiktsuttrykkene. Det var negative utspill og hytting med nevene for Zarathustra og jubel for linedanseren. Filmingen tok hele ettermiddag, slik at middagen ble noe senere enn forrige dag. Denne kvelden var det russisk og østerriksk middag bestående av en pannekakesuppe, og wienerschnitzler m/tilbehør servert med russisk vodka. Påfølgende dessert var en estisk bær - og melkepudding. Senere på kvelden var det kunstnerpresentasjon av Instituto Divorciado, samt en presentasjon av det østerrikske plateselskapet Laton (Franz Pomassl og Anna Chee). Sistnevnte presentasjon tok form av en konsert eller en performance lignende hendelse,

¹⁴⁵ ”Instituto Divorciado – Work Timeline”, <http://instituto-divorciado.org/> . Sist lest 28.04.2011

Pomassl la en mengde flyers og cd-plater på et bord som vi kunne gå å ta, deretter spilte Anna Chee musikk fra plater utgitt på Laton.

Livet på skolen fremstod som et eget lite samfunn innenfor bygda. Alle som bodde på skolen måtte bidra i fellesskapet, og dagene ble organisert i forhold til hva som skulle gjennomføres innad i prosjektet. De daglige rutinene som hele tiden fordret fellesskapshandlinger hadde karakter av både hverdag, jobbpreget hard arbeid (arbeidet med jordkjelleren), og en mer særegen kunstnerisk/kulturell karakter i forhold til filmingen og de aktuelle workshopene. Det var i midlertidig to av workshopene som var beregnet på en spesifikk gruppe med deltagere. *Dialogos for Sørfinnset* rettet seg mot den lokale befolkningen, og hvordan de kunne utforske sin personlige erfaring av sted. Kunstner og deltagerne jobbet sammen i et eget rom, slik at de kunne lukke seg ute fra livet på skolen. Ina Eriksens barnesommerskole (*Sørfinnset barnesommerskole*) var en fem dagers lang aktivitetsskole for lokale og tilreisende barn. De andre aktivitetene som foregikk ble i stor grad utført av de som bodde på skolen. Det er viktig i denne sammenheng å nevne at det allerede hadde foregått en del ”åpne” aktiviteter, blant annet feiring av den samiske gammens ”treårsdag”, lørdagskafé, og botaniske vandring. Framtidige aktiviteter inkluderte sonisk vandring i Noviktunellen etterfulgt av den radioaktive grottekonserteren, årets sommerfest og fjelltur. Så i løpet de dagene jeg besøkte prosjektet handlet det i stor grad om å forberede den kommende helgen, ute i hagen ble det satt opp reisverk til en tradisjonell samisk lavvo, bjørkescenen ble gjort klar til lørdagens opptredener, osv. De forskjellige arbeidsprosessene sentrerte seg hovedsakelig rundt kunstnernes arbeid, noe som førte til at jeg opplevde prosjektet som mer intimt og lukket enn det de beskriver seg som. Den eneste åpne aktiviteten som foregikk mens jeg var der kan sies å være innspillingen av markedet i *Prologue for All and None*. Her handlet deltagelsen om å konkret medvirke i en kortfilm. Som en hendelse var dette en målrettet prosess i den forstand at det kun skulle filmes noen bestemte scener. Idet regissøren og kunstnerne var fornøyd, ble deltagelsen oppløst. Det var flere folk fra bygda som møtte opp, og gamle som unge ble kledd opp og samlet sammen for å skape et markedsscenario som kunne ha funnet sted for lenge siden, i et fiktivt univers. Men det fremstod ikke som noe som kunne ha funnet sted for et par hundre år siden, og heller ikke som en del av et fiktivt univers. Det fremstod som noe annet, noe særegent for det som skjedde i situasjonen der og da. Det var en del momenter som bidro til denne fremmedheten. Blant annet var alle sammen kledd opp i klær som ikke var autentiske for en bestemt periode, det var duse pastellfargede gensere fra 80- tallet, satt sammen med brune kordfløyelsbukser, et rødt pledd brukt som skjørt, et knallblått stoff gjort om til en kjole, prestekrager og

hodepyrd lagd av farget papir og tilfeldige tøyestykker. Noen av mannfolkene hadde fått tøyestykker surret rundt hodet slik at de minst av alt lignet nord- norske arbeidskarere der de sto og sagde ved. Den eklektiske blandingen av uttrykk ført til at situasjonen i sin helhet fremstod som noe særegent. Det var hengt opp forskjellige bannere og tøyestykker rundt omkring som ikke refererte til noe virkelig. Samtidig som reisverket til den tradisjonelle lavvoen stod sentralt på markedsplassen. Og i bakgrunnen stod den sennepsgule skolebygningen. Situasjonen var i besittelse av en egen stemning der alle de involverte tok sin egen deltagelse svært alvorlig. Selvfølgelig var det en uhøytidelig stemning på forkant og under pausene, og en form for spenningsrelatert følelse i forhold til det vi skulle gjøre, men vi viste alle hvorfor vi var der og idet filmingen begynte gikk vi inn i rollen på markedsplassen. Jeg tok serveringen av en tom ølmugge alvorlig, det var ekte i den situasjonen som utfoldet seg. Alvoret fremstod like virkelig som i en hvilken som helst annen situasjon der man skal prestere og samhandle med andre mennesker. Samtidig var det fremmedartet. Vi skulle snakke men hva vi snakket om var ikke relevant for det vi skulle uttrykke av kroppslige gester. Det var merkelig nok i seg selv å servere Geir Tore Holm en tom ølmugge, men når det ikke var noen dialog som skulle fremføres i samsvar med de samhandlingene vi utførte kroppslig, i mitt tilfelle en gjengivelse av at jeg serverte noen offentlige tjenestemenn, ble det et desto større fokus på de faktiske handlingene. Dette førte til en refleksjon over min egen rolle, meg selv i dette scenarioet. På min egen identitet, jeg kom inn som en fremmed, en akademiker med et annet utgangspunkt, en annen bakgrunn. Men på tross av vår forskjellige bakgrunn, hadde vi alle et felles mål i forhold til deltagelsen. Vi deltok ikke av plikt, men for rekreasjon, spenning, og glede, det skulle potensielt gi oss noe å delta. Målet var deltagelsen selv, og det vi erfarte i den. Det ble en bevissthet på de andre deltagerne, som jeg kanskje ikke hadde ellers. Jeg la merke til hvordan dialogen mellom oss og kunstnerne artet seg, de snakket seg i mellom på spansk, vi snakket med dem på engelsk, og Karolin Tampere oversatte fra engelsk til norsk for de som ikke kunne engelsk. Alle disse setningene, ordene, og meningene ble ytret på tre forskjellige språk, men de ble nok forstått på like mange forskjellige måter som det samlede antallet mennesker vi var. Allikevel samhandlet vi slik situasjonen krevde av oss. Det var innfløkte kommunikasjonsprosesser som tok mye tid, og sett i et *Sørfinnset skole/ the nord land* perspektiv var kanskje denne formen for kulturell utveksling like viktig som selve filmingen, om ikke mer.

Denne fremmedartede, multikulturelle karakteren går igjen i hele *Sørfinnset skole/ the nord land*. Det er området ved Kjellingvatnet der en stedsspesifikk skulptur, en thailandsk hytte og en tradisjonell samisk buegamme står i relasjon til mye mer enn kun seg selv og

stedet. Det er den alltid pågående kulturutvekslingen, og møter mellom mennesker som kun finner sted i prosjektet. Filminnspillingen samlet sammen et fellesskap av mennesker fra Chile, Estland, Russland, Østerrike, Sørfinnset, Moss, Oslo, og Nord- Troms. Det er kunstnerpresentasjonene som blir holdt i en liten nord- norsk bygdeskole. Og måltidene som er forankret i lokale og internasjonale tradisjoner, men som i sin sammenblanding blir til noe eget innenfor prosjektet. Noe mer enn en ren utveksling av tradisjoner. Skolen fremstår som en levende organisme, som et samfunn i et samfunn og er i besittelse av de komplekse kulturelle og sosiale dimensjonene som er tilstede i ethvert sosialt fellesskap. Men det som skiller lørdagskafé i et prosessuelt kunstprosjekt fra lørdagskafé i en liten bygd, er den kunstneriske konteksten som åpner opp for særskilte møtetilstander ved at deltagerne går inn i prosjektet med en bevissthet om at dette på en eller annen måte er kunst.

Kapittel 3. Refleksjoner omkring nærvær

3.1 Nærvær og avstand i samhandlingen – Det relasjonelle kunstverkets hermeneutiske karakter

*Senere på dagen var jeg med på å bygge jordkjelleren. Dette er en jordkjeller som skal fungere som en felles potetkjeller for hele bygda. Det er mange aktiviteter som er tuftet på lokal tradisjon (og historie for så vidt). Det å være med på å bygge jordkjelleren var interessant, til å begynne med tenkte jeg ikke på min rolle som deltagende, jeg var mest opptatt av å få beskjed om hva jeg skulle gjøre. Det som slo meg underveis var at jeg syns at arbeidsmåten var noe ueffektiv og at det hele virket litt rotete. Blant annet så ba de oss om å lete etter stein rundt kjelleren, som skulle brukes til å bygge selve kjelleren (lag på lag med stein som mures sammen med sement, for så å bygge et rundt kuppeltak). De steina vi fant kunne ikke brukes, men vi skulle fortsatt lete (det var oss og noen flere). Ulogisk tenkte jeg først, men vi gjorde det nå allikevel. Deretter begynte jeg å tenke på at det hele var mye slit, mye regn og mygg. Men en god treningsøkt. Så her ble jeg ikke akkurat absorbert inn i spillets verden for å si det sann.*¹⁴⁶

¹⁴⁶ Utkast av notater som ble tatt under oppholdet i Sørfinnset skole/ the nord land, 19.-22. juli 2010.

I motsetning til innspillingen av *Prologue for All and None* var arbeidet med jordkjelleren kjedelig. Det minnet meg om da jeg var liten og måtte hjelpe min far med å sage ved. Lysten og interessen forsvant helt idet deltagelsen utviklet seg til å bli hardt, fysisk arbeid. Verket smuldret så å si opp mellom hendene mine.

Den relasjonelle estetikken formulerer ingen annen refleksjon over betrakterens møte med verket, annet enn at hun er med på å skape en *mikrotopi*, et demokratisk fellesskap som står som alternativ til dagens samfunn. Betrakterens deltagelse sees ikke på som individuell, men som en del av en *kollektiv* tilstedeværelse i verket. Hva hun selv oppnår av erfaring og erkjennelse blir underkjent i forhold til meningsutvekslingen som oppstår blant deltagerne, dvs. den kollektive erkjennelsen dominerer over subjektets erkjennelse av verket. Min negative erfaring av jordkjelleren, hvor jeg følte avstand både fra verket og de andre deltagerne, blir da ifølge den relasjonelle estetikken ikke viktig, fordi vi samhandlet som et fellesskap. Men det problematiske med en slik forståelse er at den ikke tar hensyn til det faktum at betrakteren alltid vil erfare verket ut ifra seg selv og sitt eget erfaringsgrunnlag. I det relasjonelle kunstverket er kunsterfaringen en erfaring som lar seg spille ut i et subjekt/objekt forhold, like mye som i erfaringen av en installasjon eller et maleri. Fordi kunstverket er væren, er det *verket* betrakteren møter idet hun går inn i det relasjonelle verket. De andre betrakterne utgjør, for henne, en del av verket. I sin kritikk av den relasjonelle estetikken, belyser Bishop det problematiske i identifikasjonen av betrakterne som et homogent fellesskap, der deres felles interesse i deltagelsen fører dem sammen også i den individuelle forståelsen av verket. For selv om betrakteren innlemmes i et fellesskap ved at hun samhandler med de andre betrakterne, behøver hun nødvendigvis ikke føle et fellesskap *med* dem. Bishops innvending mot en manglende antagonisme i de relasjonelle kunstverkene, er en berettiget kritikk mot den relasjonelle estetikks *definisjon* av de relasjonelle kunstverkene, men ikke nødvendigvis mot verkene selv. For i de relasjonelle kunstverkene slik som *Sørfinnset skole/ the nord land*, de som ikke spiller bevisst på en antagonisme i samhandlingen, vil det alltid være en potensiell antagonisme i betrakterens erfaring i verket, og innad i fellesskapet av betrakterne. Det er alltid en mulighet for å føle seg utsatt, dvs. det er alltid en mulighet for at kommunikasjonen bryter, for at de sosiale, kulturelle, og individuelle forskjellene blir forsterket i samhandlingen. Dette gjelder kanskje spesielt i de kunstverkene hvor betrakterens deltagelse er inkorporert i verket over en lengre tid. I *Sørfinnset skole/ the nord land* blir betrakternes relasjoner til hverandre annerledes enn ”minglingen” i en gallerimiddag, fordi de bo sammen. De må åpne seg opp for hverandre på et annet nivå, de må leve sammen, og det i seg selv er risikofyllt.

En relevant innvending mot *Sørfinnset skole/ the nord land* er at deler ved verket rett og slett består av mye arbeid, både i forhold til forberedelser til forestående aktiviteter, pågående prosjekter, og husarbeid. Og der hvor hverdagen går inn i en monoton rutine, glir også erfaringen av verket inn i en rutinepreget strøm av oppgaver og arbeid som må gjøres. For de deltagerne som bor i verket, innebærer deltagelsen at de også *må* ta del i det hverdagslivet som holder fellesskapet i gang. Samhandlingen blir da betinget av plikt, ikke fordi det er gøy, avslappende, spennende, eller risikofylt å være en betrakter som skaper verket gjennom sine handlinger. Handlingen blir da ikke lystbetont slik vi opplever møtet med verket, også der hvor det gir oss ubehag. I stedet går kunsterfaringen over til å bli en forpliktelse til fellesskapet, den blir en arbeidsoppgave. Men i motsetning til den antagonismen som Bishop finner i Santiago Sierras kunst, er ikke dette en intensjonell del av *Sørfinnset skole/ the nord land*. Det er ikke verkets intensjon å skape et ubehag hos deltageren. Tvert imot så fordrer verket at deltagerne kommer med et ønske om å delta i fellesskapet, på en slik måte at fellesskapet får noe igjen for det. Lik en dugnad foregår deltagelsen i fellesskapet, idet vi forplikter oss til samhandlingen forventes det at vi gjennomfører den. Å trekke seg ut fordi det er kjedelig er ikke etisk og moralsk korrekt, derfor fullfører vi (den frivillige) samhandlingen selv om vi ønsker å bryte ut av den. Dette impliserer en antagonisme, men ikke slik Bishop ønsker, ved at denne ikke er immanent i verket, men kommer som en naturlig konsekvens av den menneskelige samhandlingen. Selv om et relasjonelt kunstverk legger til rette for relasjoner som ved første øyekast, eller sett utenifra, fremstår som *harmoniske*, så vil det alltid være en spenning innad i relasjonene.

Kunsterfaringen er ikke en målrettet, etisk – moralsk korrekt erfaring slik den relasjonelle estetikken postulerer den å være. Og det er heller ikke slik at vi søker den kun for fellesskapets skyld, selv der hvor den foregår som en integrert del av et fellesskap. Også i sportserfaringen, der vi lar oss absorbere inn i spillet, så vel som i den berusede stemningen blant tilskuerne, er det en personlig erfaring.¹⁴⁷ Det er et møte mellom det som blir sanset og den som sanser. I motsetning til den relasjonelle estetikken, reflekterer hermeneutikken over hva det er som skjer i møtet mellom verk og betrakter. Og ikke slik som i den relasjonelle estetikken, hvor det utelukkende handler om å fremme de relasjonelle kunstverkernes politiske verdi. Den hermeneutiske estetikken tillater oss, gjennom forståelsen, å undersøke hvordan betrakterrollen utfolder seg *hos* betrakteren. Dermed åpner hermeneutikken opp for andre måter å forstå de relasjonelle kunstverkene, enn den relasjonelle estetikken marxistiske tilnærming. Hermeneutikken slik den lar seg utfolde i Martin Seels *Estetikk og hermeneutikk*

¹⁴⁷ Seel tar her utgangspunkt i Hans - Ulrich Gumbrechts sportsestetikk. Seel, "Estetikk og hermeneutikk", 25.

(2006) fremviser en estetisk erfaring som tillater betrakteren å sanse og reflektere over verket slik det fremtrer for henne. Og også der hvor verket og erfaringen fremstår som motsetningsfylt.

I *Sørfinnset skole/ the nord land* var erfaringen motsetningsfylt. Det var en erfaring som var levende, og intens, men som i neste øyeblikk kunne føles som ingenting likt erfaringen av et kunstverk. Deltagelsen i verket var en erfaring som vekslet mellom den følelsesmessige innlevelsen i verket, og en fremmedgjøring, der verkets litt enkle DIY – karakter var forvirrende.¹⁴⁸ Fordi aktivitetene i verket er så lik ”vanlige” kulturelle aktiviteter, og hverdagslige hendelser, så fremmedgjøres de (fordi det er kunst), på en slik måte at betrakteren ”tvinges” til å reflektere over at det er kunst hun gjør, det blir umulig å se på handlingen som en hverdagslig aktivitet eller gjøremål. Det oppstår et nærvær som oppleves i sin intensitet slik som Seel beskriver den med sitt «Erscheinung» begrep. På grunn av viten om at *Sørfinnset skole/ the nord land* er et kunstverk, opplevde jeg de hverdagslige gjøremålene som skurrende. Oppvasken ble kunst samtidig som den ikke var det. I de relasjonelle kunstverkene hvor verket i seg selv ikke er noe annet enn en hverdagslig situasjon, er det betrakterens viten og forhåndsforståelse av verket som kunst, som skaper en annerledes erfaring. Men det er også de intense, kroppslige øyeblikk hvor betrakteren erkjenner seg selv og livet på ny og annerledes måte, hvor hun føler seg *levende* i møtet med verket. Således kan man jo også påpeke at den relasjonelle estetikkens framvisning av det relasjonelle verket som en motsats til kunstens autonome rom, ikke blir noe annet enn kun en påstand. Verket kan ikke reduseres til å bare bli menneskelig samhandling, det vil alltid være noe *mer*. Men selvsagt betinger dette at betrakteren spiller med, at hun føler lyst, for slik som i jordkjelleren, der hvor deltagelsen blir betinget av uvilje, oppløses også kunsterfaringen som den erfaring der vi søker nytelse.

Hermeneutikken beskriver kunsterfaringen som en performativ og skapende erfaring, der verket får sin realisering i møtet med betrakteren, i anskuelsen, der hvor hun inndras i verkets bevegelse. De relasjonelle kunstverkene lar seg lettere beskrive innenfor den hermeneutiske estetikkens verksforståelse, enn i den politisk- ideologiske konteksten som den relasjonelle estetikken presenterer. De er verk som krever en særskilt forståelse for hva det er som foregår i anskuelsen, fordi det er verk som omhandler menneskelige relasjoner, er det

¹⁴⁸ Fremmedgjøring forstås her i forhold til begrepet *Verfremdungseffekt*, som er et dramaturgisk virkemiddel formulert av den tyske forfatteren og dramatiker Bertolt Brecht. Begrepet går kort sakt utpå at verket skaper en fremmedgjøring av det tematiske innholdet i verket slik det bryter opp betrakterens følelsesmessige innlevelse i verket. Dermed ser betrakteren verket slik det er i sin fremtredelse, som verk. *Store norske leksikon*, <http://snl.no/Verfremdung> . Sist lest 14.11.2011.

nødvendig at en fortolkning av en slik erfaring også reflekterer over hvordan vi som mennesker forstår oss selv i interaksjonen med omverdenen.

Kunsterfaringen slik Gadamer beskriver den i *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest* (1977), er en erfaring i fellesskap og *av* fellesskap. Kunsterfaringen er en erfaring som i anskuelsen erkjenner et felleskap med verket. Men intensjonen om en kunsterfaring samler oss også *i* et fellesskap, som et ritual vi samles rundt. Vi samles for erfaringer vi vet er *annerledes* enn vår hverdag. Verket tillater oss en timeout fra hverdagen, i møtet med verket kan vi dvele ved tiden. Vi opplever tiden, og oss selv på en ny, *annerledes* måte. Det ligger en nytelse i erfaringen av verket som *annerledes*, fremmed, samtidig som vi erfarer oss selv i møtet med verket.

Litteraturliste

Bale, Kjersti. *Estetikk. En innføring*. Oslo: Pax Forlag, 2009.

Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". *October*. Nr. 110 (Autum 2004): 51-79.

Blom, Ina. *On the Style Site Art, Sociality and Media Culture*. New York: Sternberg Press, 2007.

Bourriaud, Nicolas. *Relasjonell estetikk*. Oversatt av Boel Christensen – Scheel. Oslo: Pax Forlag, 2007.

_____. "Ustabile forbindelser. Fra det relasjonelle til det radikante – en teoretisk rute". I *Nabolagshemmeligheter. Kunsten som byprosess*, 305-321. Redigert av Jan Inge Reilstad. Oslo: Press, 2009.

Bjerke, Marte. "Hjem, gale hjem". <http://www.ranablad.no/kultur/article723004.ece> (oppsøkt 06.04.2011)

Bruns, Gerald. "The Hermeneutical Anarchist: *Phronesis*, Rhetoric and the Experience of Art". I *Gadamer's Century. Essays in Honor of Hans - Gadamer*, 45-76. Redigert av Jeff Malpas, Ulrich Arnschwald, Jens Kertscher. Cambridge, Massachusetts, London: 2002.

Finke, Ståle. "Bildets hermeneutikk - Gadamer og kunstverkets språk". *Ekfrase: Nordisk tidsskrift for visuell kultur* Nr.1 (2010): 84-99.

Gadamer, Hans - Georg. *Sannhet og metode – grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk* (1960). Oversatt av Lars Holm Hansen. Oslo: Pax Forlag, 2010.

_____. "The Relevance of The Beautiful" (1977). I *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, 3-53. Oversatt av Nicholas Walker. Redigert av Robert Bernasconi. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

_____. "The Play of Art". I *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, 123-131. Oversatt av Nicholas Walker. Redigert av Robert Bernasconi. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

_____. "Estetikk og hermeneutikk" (1964). I *Hermeneutisk lesebok*, 137-145. Oversatt av Torgeir Skorgen. Redigert av Sissel Lægreid, Torgeir Skorgen. Oslo: Spartacus Forlag, 2001.

Grondin, Jean. *The Philosophy of Gadamer*. Oversatt av Kathryn Plant. Chesham: Acumen Publishing Limited, 2003

Hammermeister, Kai. *The German Aesthetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Instituto Divorciado. "Instituto Divorciado – Work Timeline". <http://instituto-divorciado.org/> (opp søkt 28.04.2011)

Jørgensen, Søssa. "Verdenskunst og hverdagsliv – en introduksjon til kunstprosjektet Sørfinnset skole/ the nord land". <http://www.kunstinordland.no> . (opp søkt 01.09.2009)
Også publisert i *Konstären* nr.2(2004).

Komissar, Mariann. *Forstyrrelser i nord – en evaluering av Nordland fylkeskommunes prosjekt Kunstneriske forstyrrelser*. Bergen: Fagbokforlaget, 2007.

Kroksnes, Andrea. "Etterord". I *Relasjonell estetikk*, 169-189. Nicolas Bourriaud. Oslo: Pax Forlag, 2007.

Kunst i Nordland. "Sørfinnset skole/ the nord land".
<http://www.kunstinordland.no/artikkel.aspx?MIId=589&AIId=4377> . (opp søkt 08.04.2011)

Kwon, Miwon. *One Place After Another – Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Massachuttes, London: The MIT Press, 2002.

Læg Reid, Sissel, Torgeir Skorgen (red.). *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus Forlag, 2002.

_____. *Hermeneutikk – en innføring*. Oslo: Spartacus Forlag, 2006.

Pedersen, Beate. "Virkelighet blir kunst – kunstinvasjon i Nordland". *KUNST* 21. Årgang (01:2004), 3-5.

_____. "Kunsten som sosial gest". I *Billedkunst*.
<http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=332> . (opp søkt 11.04.2011).

Scheel, Christensen -, Boel. *Mobile Homes – Perspectives on Situatedness and De-Situatedness in Contemporary Performative Practice and Theory*. Acta Humaniora no.396. Phd. – avhandling, Universitet i Oslo, 2009.

Schanning, Espen. "Innledning". I *Sannhet og metode – grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*, 9-25. Hans Georg Gadamer. Oslo: Pax Forlag, 2010.

Seel, Martin. *Aesthetics of Appearing* (2000). Oversatt av John Farrel. Stanford: Stanford University Press, 2005.

_____. "Aesthetics of Appearing". Oversatt av John Farrel. *Radical Philosophy* . Nr.118 (March/April 2003): 18-24.

_____. "Estetikk og hermeneutikk". I *Estetikk: sansing, erkjennelse og verk*. Oversatt av Arnfinn Bø- Rygg. Redigert av Bente Larsen. Unipub AS, 2006

Sørfinnset skole/ the nord land. "Dokumentasjon 2002- 2009".
<http://sorfinnsetskole.blogspot.com/> . (opp søkt 10.04.2011)

_____. ”Summer is here”. <http://www.sorfinnsetskole.blogspot.com> . (oppsøkt 03.05. 2011)

The Land Foundation. ” The Land Foundation – About the land”. ”, http://www.thelandfoundation.org/?About_the_land . (oppsøkt 07.04.2011)

Tiravanija, Rirkrit. ”No Ghosts in Wall//2004”. I *Participation*, 148-153. Redigert av Claire Bishop. – *Documents of Contemporary Art*. Serie redigert av Iwona Blazwick. Cambridge, London: The MIT Press – Whitechapel Gallery, 2006.

Tverbakk, Eeg, Per Gunnar. ”Mindre synlighet større innflytelse”. <http://www.kunstinordland.no/artikkel.aspx?Mid1=589&AId=4761> . (oppsøkt 10.05.2011).

Ydre Nørrebro Kulturbureau. ”Hvem er YNKB?”. <http://www.ynkb.dk/hvem.shtml> . (oppsøkt 30.03.2011)

Østmoe, Marte. ”Når kunsten er å ta oppvasken sammen”. I *Kulturliv* nr. 5/6 (2006), 14-18.

Andre kilder:

E- post korrespondanse mellom forfatter og Geir Tore Holm, datert 09.11.2009 og 25.04.2010.

Oppholdet i *Sørfinnset skole/ the nord land*. 19. – 22.07. 2010.

Notater tatt under oppholdet i *Sørfinnset skole/ the nord land*. 19. -22. 07. 2010.

Reportasje om Tino Sehgal's utstilling på Kunstneres Hus (29.01. – 06.03. 2011, Oslo), i *Nasjonalgalleriet* (tv- program om visuell kultur). NRK2, 21.02.2011.

Instituto Divorciado. *Prolouge for All and None*. (2010). <http://www.instituto-divorciado.org/> (oppsøkt 15.10. 2011)

Store norske leksikon, ”Verfremdung”, om verfremdungseffekt. <http://snl.no/Verfremdung> . (oppsøkt 14.11.2011)

